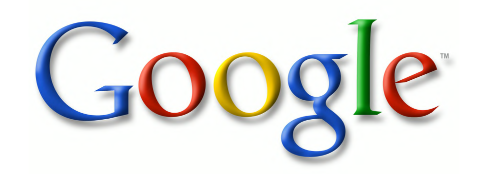
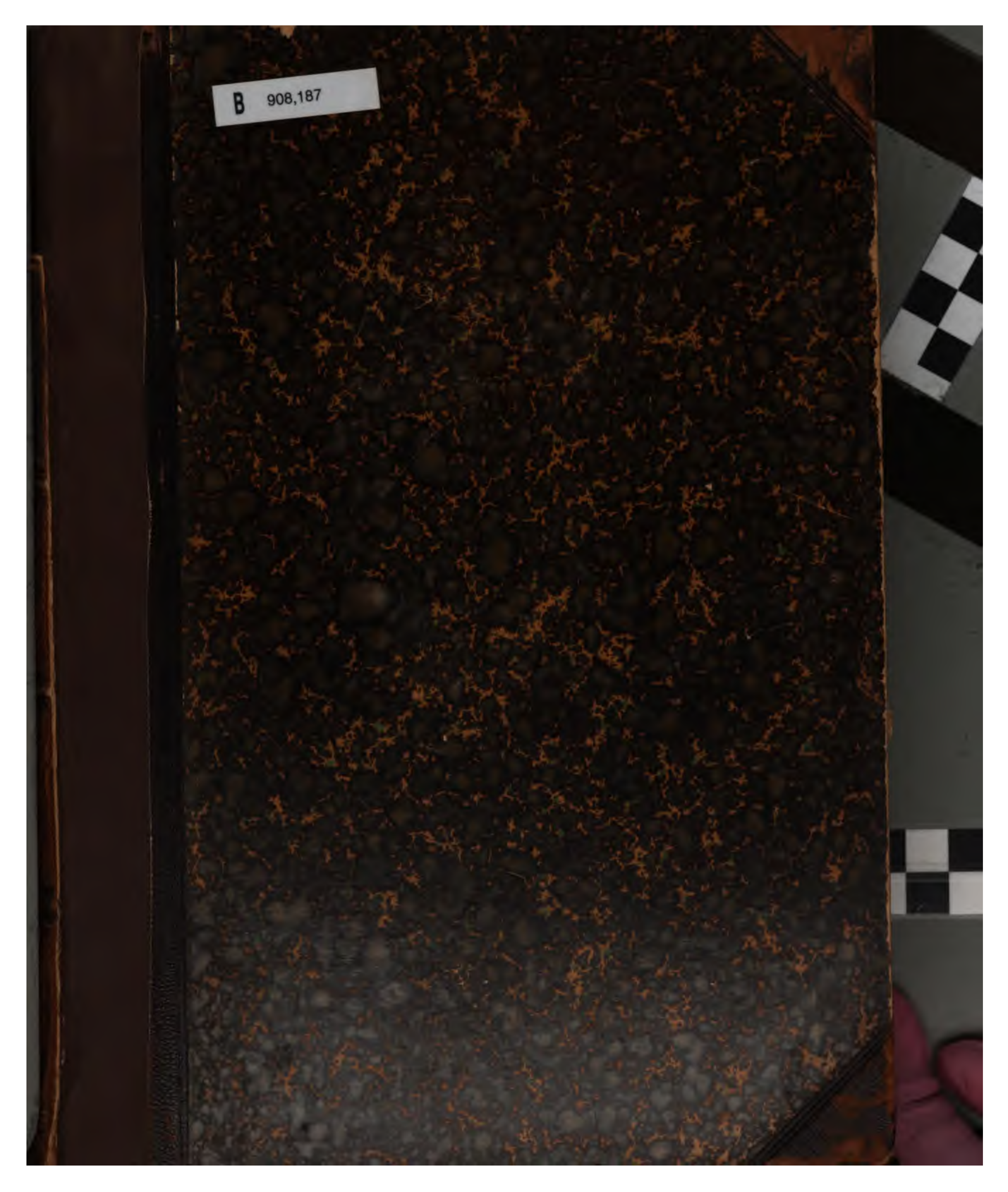
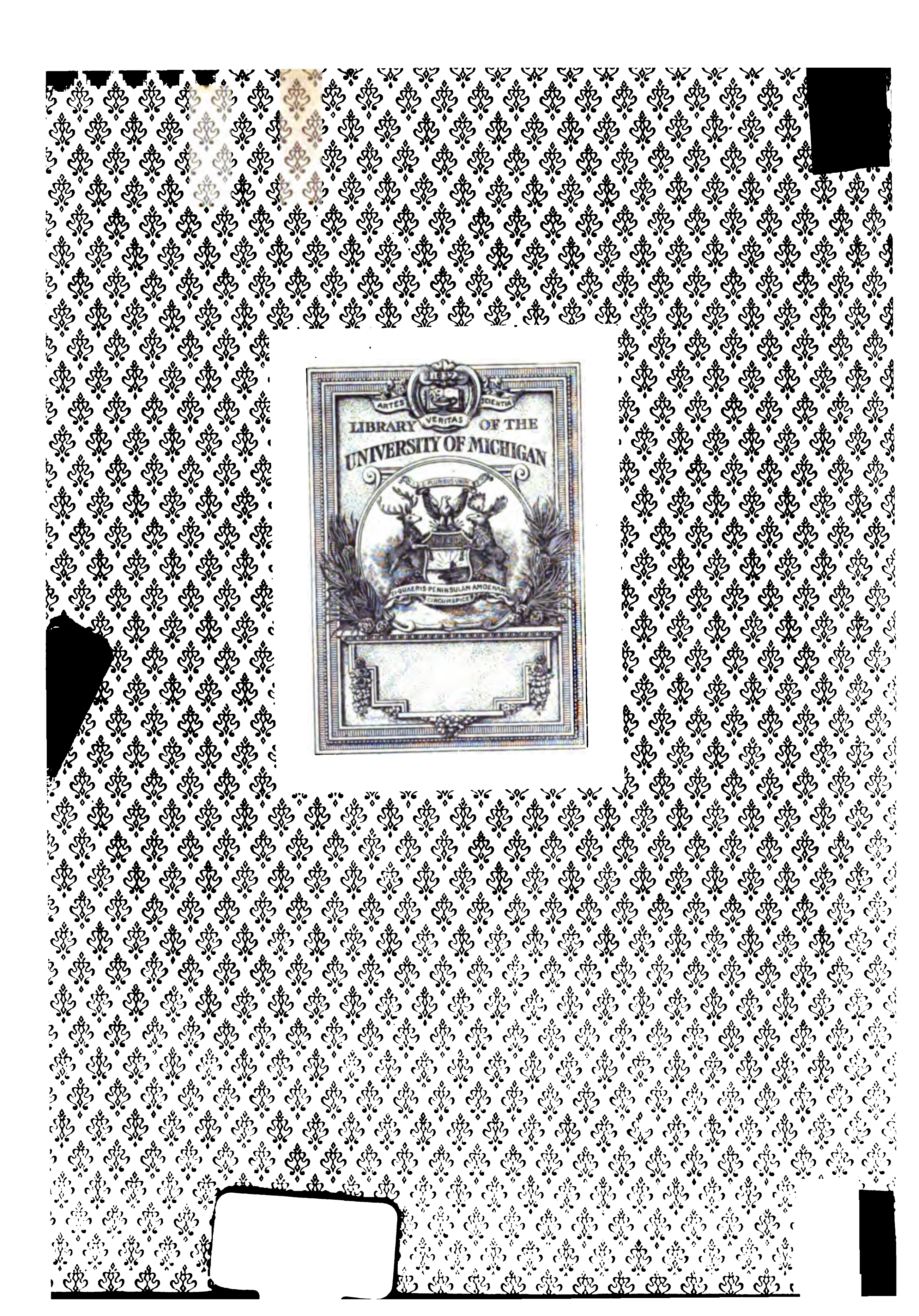
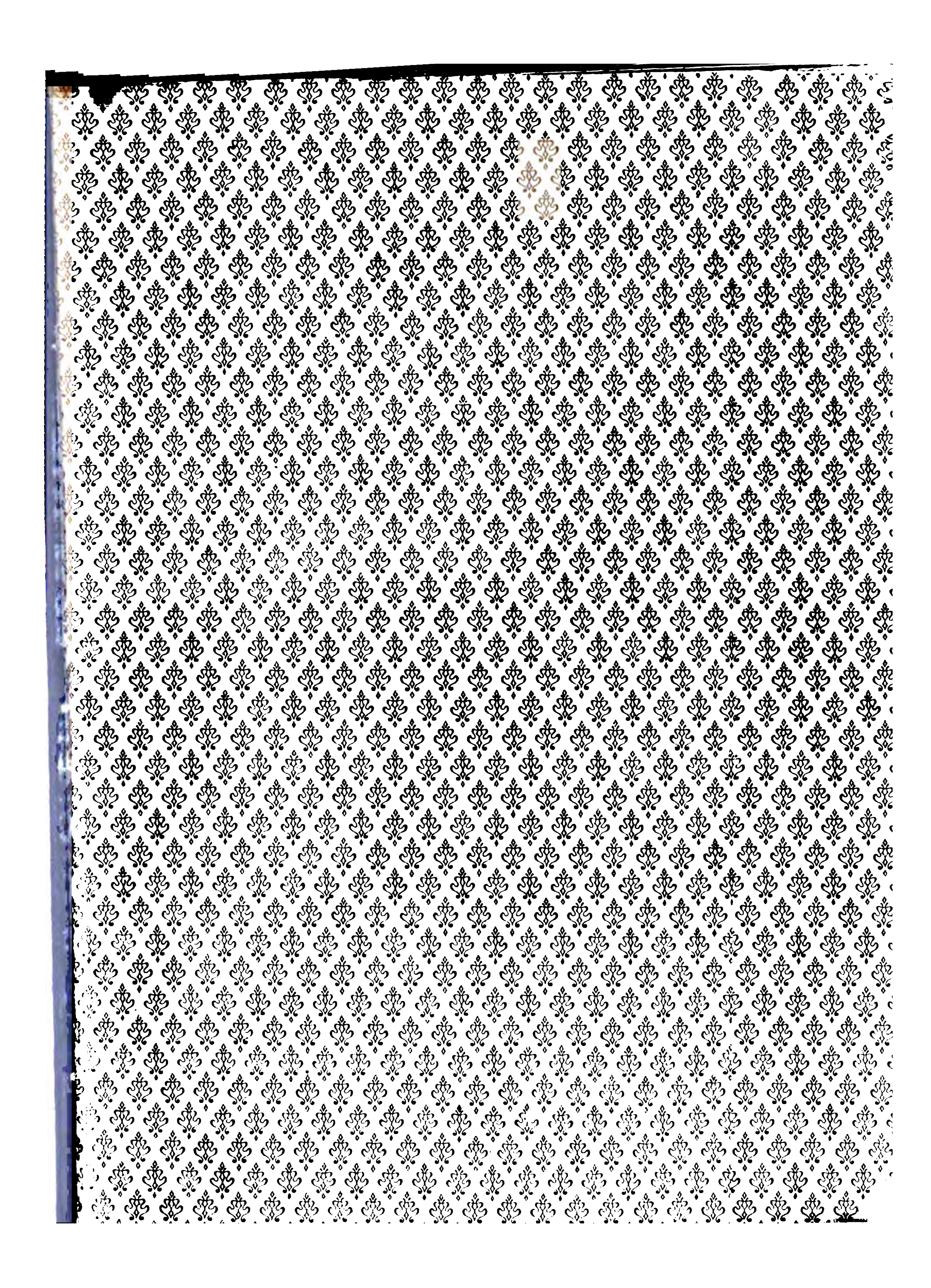


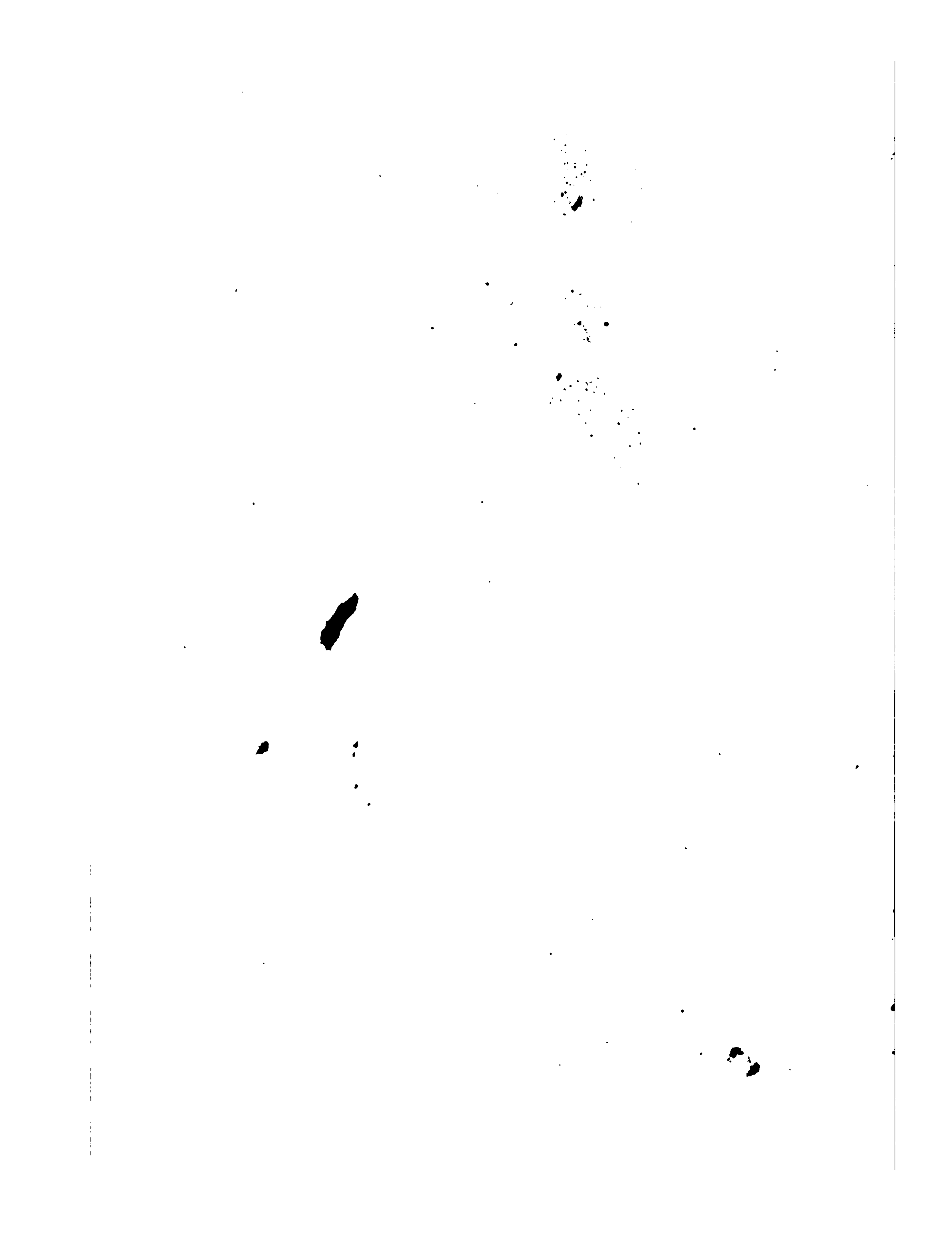


B 908,187



ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE







FÜR DEN DRITTEN QUARTALSBAND DER „MUSIK“



I. 18



DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

ERSTER JAHRGANG

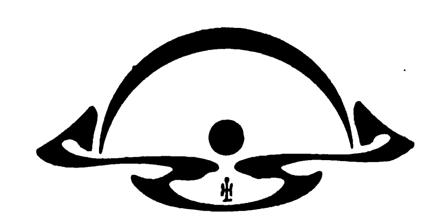
DRITTES QUARTAL

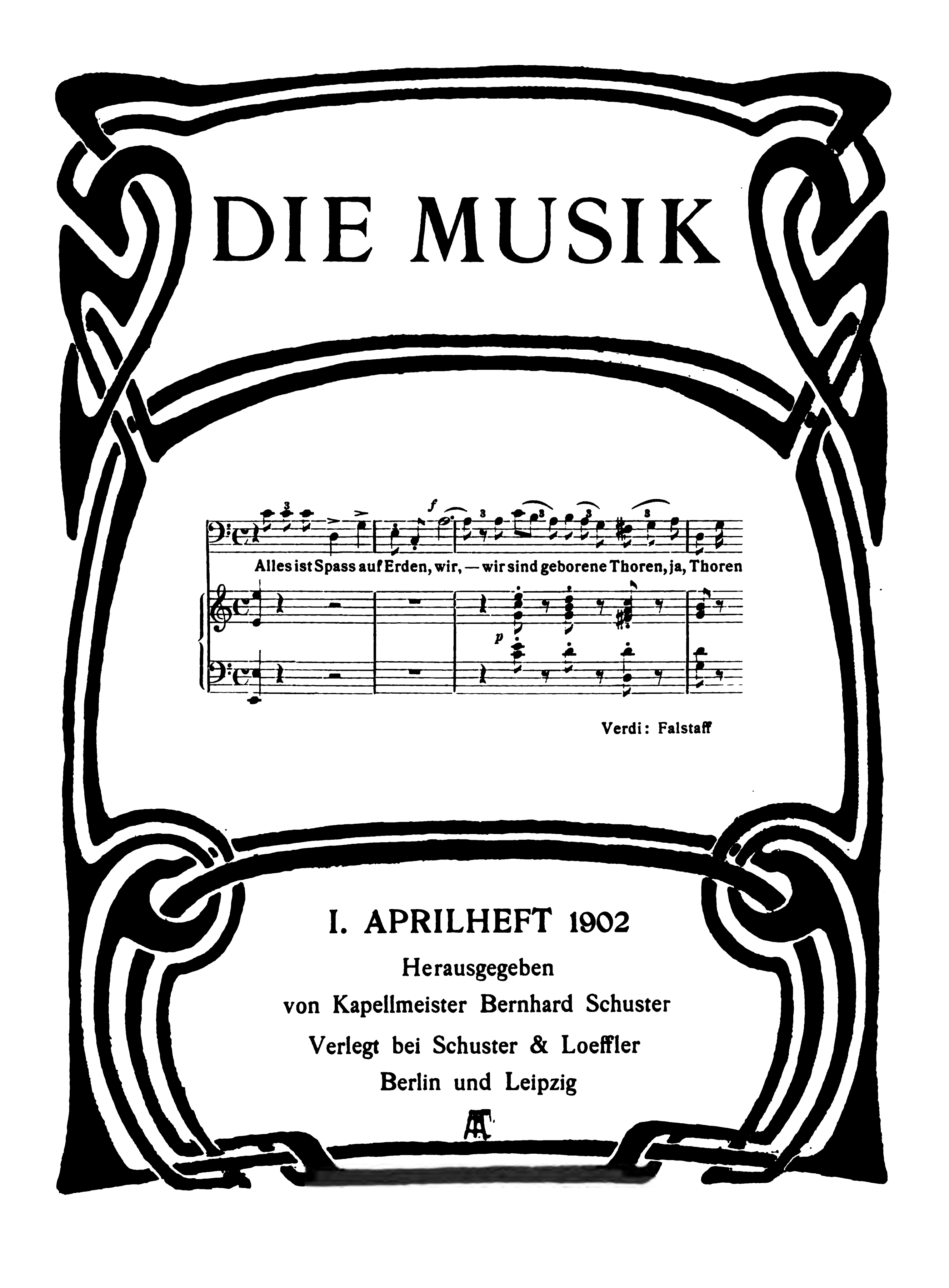


VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1902

Transfer to Music 6-21-65

INHALT




DIE MUSIK
Alles ist Spass auf Erden, wir, — wir sind geborene Thoren, ja, Thoren
Verdi: Falstaff
I. APRILHEFT 1902
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

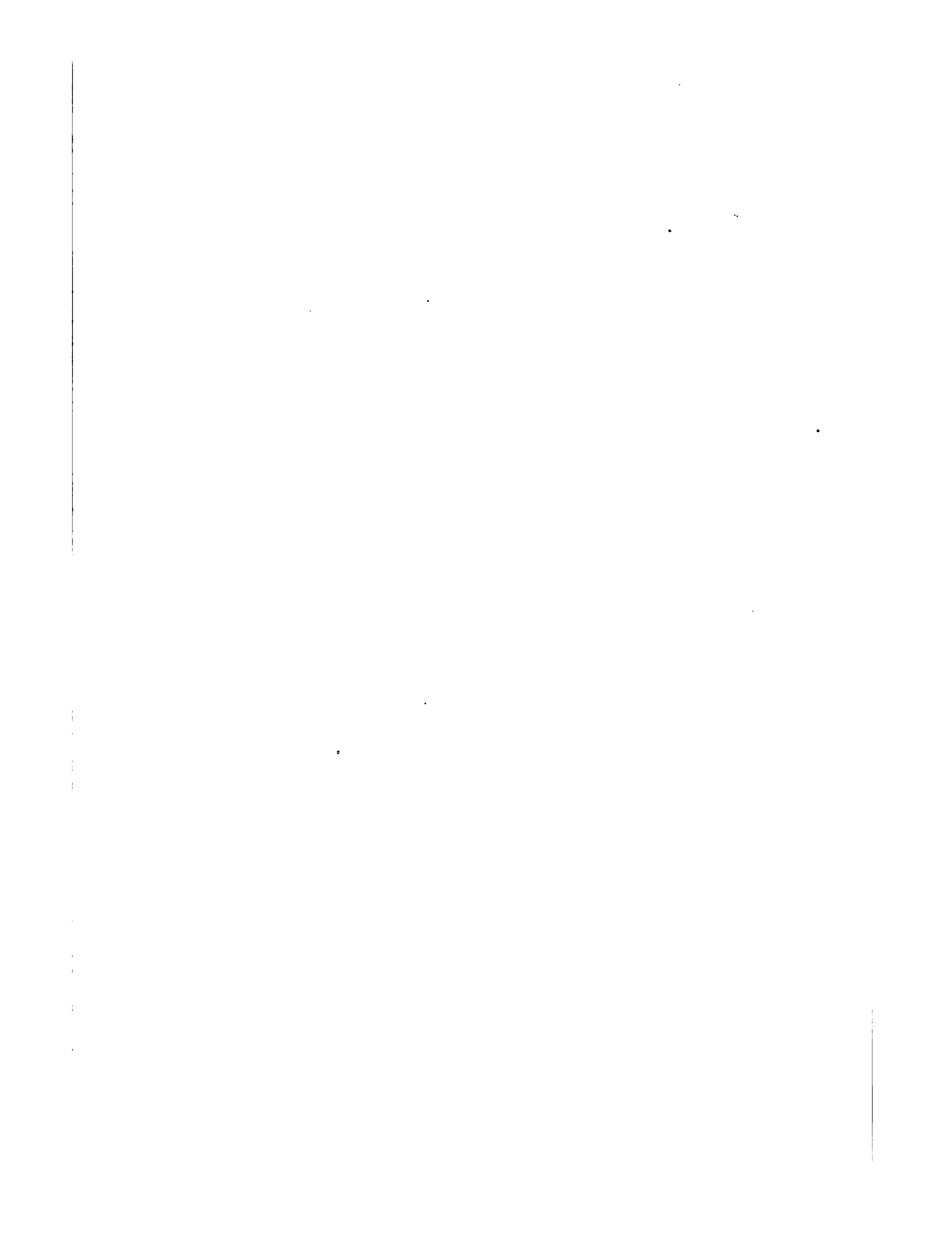






I. 13

MICHAEL PRAETORIUS





DIE BRAUNSCHWEIGISCHE HOFKAPELLE

Geschichtliche Skizze

Von Ernst Stier-Braunschweig

Unsere Hofkapelle gehört zu den ältesten Deutschlands, ihre Anfänge reichen bis ins Jahr 1571 zurück; sie steht also in dieser Beziehung kaum den italienischen von Ferrara, Florenz, Bologna und Parma nach. Wir verdanken sie wie so viele andere Güter der Reformation; denn nachdem Herzog Julius (1568—1589), der Sohn Heinrichs des Jüngeren, der eifrig für Geistesbildung, Wissenschaft und Kunst sorgte, zum Protestantismus übergetreten war, bemühte er sich, den Gottesdienst auf würdige Weise zu gestalten: zu diesem Zweck beauftragte er Ant. Ammerbach, den Organisten der Hauptkirche zu Wolfenbüttel, — bis 1753 war dies die Residenz — ein Männerquartett einzurichten. Die Körperschaft trägt demnach ihren Namen zu Recht, weil ihre Thätigkeit zunächst nur für Kirchen und Kapellen bestimmt war. Nach vielen Mühen hatte der Künstler 4 geeignete Stimmen gefunden, besorgte Musikalien, studierte die Werke ein, zog nach Bedarf Knaben hinzu: kurzum er erwarb sich die vollste Zufriedenheit seines hohen Herrn.

Ihm folgte Thomas Mancius, der 1550 in Schwerin geboren wurde, dort als Kantor an der Fürstenschule wirkte, dann nach Berlin übersiedelte und 1584 nach Wolfenbüttel kam. Seiner reichen Kenntnisse und schönen Handschrift wegen wurde er wie seine Kollegen auch als Kanzlist verwendet, hatte aber einen Tag der Woche frei, „damit ehr auch die Musik desto besser versehen und sich im Componieren exerzieren und üben kann". Mit andern Worten: Mittwoch oder Sonnabend Nachmittag komponierst du! Dies befolgte er redlich, denn 1588 überreichte er 67 geistliche und 26 weltliche Tonstücke, bat zugleich aber um — ½ Ballen Papier. Als Besoldung erhielt er 50 Thaler, dazu 10 Thaler für Holz, einen Ochsen, 2 feiste Schweine, einige Schafe, einiges Korn „auch den freien Tisch uff unser Hofstuben" d. i. der Raum, in dem die Köche und Diener assen. Der Kapellmeister, der jetzt neben dem Kirchendienste auch für die Unterhaltung und Zerstreuung des Fürsten zu sorgen hatte, gehörte also zur Dienerschaft. Einen wichtigen Schritt in der Geschichte der Kapelle bezeichnet die Regierung Herzogs Heinrich Julius (1589—1613). Er gründete die berühmte Wolfenbüttler Bibliothek und überragte seine Zeitgenossen

an Gelehrsamkeit, wie an künstlerischem Geschmack. Mancinus' Gehalt wurde sofort verdoppelt und die Kapelle erweitert.

Zu den Neuangestellten gehörte auch Michael Prätorius, der den Ruf des jungen Instituts in ganz Deutschland begründete. Durch seine Werke und Tüchtigkeit stellte er den Vorgesetzten bald in Schatten. Um diesen nicht zu kränken, übertrug ihm der Herzog die Verwaltung der Bibliothek: so wurde er ein Vorgänger von Conring, Leibnitz und Lessing; jener bekam dagegen die Stelle des Kapellmeisters. Als solcher erhöhte er den Bestand der Kapelle auf 16 Mann, die als Sänger und Instrumentalisten gleich Tüchtiges leisten mussten, denn in der Bestallungsurkunde für Prätorius heisst es: „u. soll Er des Sonntags und alle hohe Feste, war der Gottesdienst verrichtet wirdet, in unser Schlosskirchen oder Hofkapellen, wie auch auf unser Erfordern vor Tisch in unserm Gemach u. sonsten stets, wir haben frembde Herrn bei uns oder nicht, neben seinen zugeordneten Gesellen mit der Musica vocali et instrumentali fleissig aufwarten, in der Kirche seine geistliche und zu Gottes Ehre u. Lobe gehörige Motetten und andere Geistliche Stücke, so unser Kirchenordnung gemäss sein, über Tisch aber bisweilen auch ehrbare und fröhlich u. lustige Gesänge in Figural fein kunstreich u. lieblich gesetzet, die sein beiderseits von ihm selbst oder anderen fürtrefflichen Musicis gemacht, geprauchen, u. in dem alles also dirigieren, dass es fein ordentlich und zierlich zugehe" etc. Die Zusammensetzung der Kapelle wird sich also wenig von den italienischen und französischen damaliger Zeit unterschieden haben. Abgesehen vom Kirchendienste begleitete man nur Gesang und Reigen: dazu wurden vorzugsweise Streichinstrumente: Geige, Laute, Theorbe, Mandoline u. s. w. gebraucht. Das Gehalt entsprach der Leistung und schwankte zwischen 100 und 150 Thlr. Prätorius erhielt 100 Thlr., „zehen Thlr. Holzgeld, den freien Tisch zu Hoffe, eine Sommer- und Winter-Hoffkleidung"; der Etat für die ganze Körperschaft, die dem Hofmarschall unterstellt wurde, belief sich auf 2300 Thlr. Die segensreiche Wirksamkeit des Meisters als Musikschriftsteller (Syntagma musicum), als Komponist bedeutender Gesänge, die er drucken liess und gratis an alle Schulen des Landes verteilte, als Organist u. s. w. muss hier unerörtert bleiben, denn sie gehört in die Musikgeschichte. Der Herzog ernannte ihn zum Kammersekretär, Kammerorganisten und Prior des Klosters Ringelheim, erlaubte ihm sogar die Annahme der Stellung als 1. Dirigent, oder wie man damals sagte „als Kapellmeister von Haus aus" der kurfürstlich sächs. Kapelle in Dresden. Bei seinem Begräbnis sollte unmittelbar nach 12 Adligen der Kapellmeister folgen mit zweien seiner Gesellen, mit dreien langen schwarzen Kreuzen mit Tuch überzogen, „welches das mittelste das längste sein muss, in schwarzen Trauerkleidern". Nebenstellungen im Amte waren nicht selten. Der Name eines berühmten Mannes sollte der betreffenden Körperschaft



einen gewissen Glanz verleihen — mitunter soll dies sogar heute noch vorkommen —, der Künstler brauchte nur selten, vielleicht an hohen Feiertagen oder glänzenden Empfängen und Hoffesten, den Taktstock zu führen.

Die Geschichte zeigt überall Hebungen und Senkungen, auf einen kräftigen Anlauf folgt ein scheinbarer Rückschritt. Einen solchen erfuhr auch unsere Kapelle unter Herzog Friedrich Ulrich, der sich für die Musik gar nicht interessierte und die durch Tod oder Weggang entstandenen Lücken unausgefüllt liess: die Folge war allmählicher Verfall. Als 6 Mitglieder fehlten, bat Prätorius 1614 in einem „unterthänigsten Memorial der Musik halben" um Ersatz, indem er sein Gesuch trefflich begründete. „Dieweil Gregorius", heisst es da, „sich bisher in unser Music nicht gebrauchen lassen, ich auch nicht gerne wollte, dass er als nunmehr ein alter Diener hierzu sollte genöthigt werden: so wäre doch vonnöthen, wie ich mit Gregorio selbste draus geredet, dass auf einen Lautenisten, der die Konzerten mit Tribbeln und Coloraturen zu exornieren gut wäre, wie ich dann mich darnach bemühen will, auch etwas geordnet würde. 2. Stephan Körner, der will hiernächst ein guten Altisten oder Tenoristen darneben geben. 3. Johannes Schopp, ein sehr guter Diskantgeiger: kann das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästieren. 4. Jonas Günther, ein sehr guter Cornettist, auch uff der Diskantgeigen: ist jetzo beim Churfürsten zu Mainz; hat jetzo zu Dresden sein Dienst bei mir präsentiert: ist von allen Dresdenischen Musicis sehr gerühmt worden. 5. Johann Fischer, welcher ein sehr guter Trumpter und daneben uff blasenden Instrumenten seine Partie machen, auch allerlei solche Instrumente fertigen kann. 6. Sonsten hat sich noch ein sehr guter Instrumentist uff allerlei blasenden Instrumenten auch präsentieret. Also seind jetzo der Musicorum (Gregorium den Lautenisten und Mich nicht mitgerechnet) an der Zahl XI Personen. Könnte es nun bis uff XVI oder XVII Personen vermehret werden stehet zu Illustrissimi nostri gnädigster Diskretion." Wir hören aber nur von der Anstellung des Hamburger Violisten — so nannte man damals Virtuosen auf Bogeninstrumenten — Joh. Schopp, des Komponisten der Choräle:

„Ermuntre dich, mein schwacher Geist,"
„Jesu, meines Lebens Leben,"
„O Ewigkeit, du Donnerwort,"
„O Traurigkeit, o Herzeleid,"
„Sollt ich meinem Gott nicht singen?"
„Werde munter, mein Gemüte,"

die in fast alle protestantischen Gesangbücher aufgenommen wurden. Seine Besoldung betrug 220 Thlr. Im Jahre 1620 gab Prätorius, ob freiwillig

oder gezwungen ist unbekannt, seine Stellung auf und starb schon am 15. Februar des folgenden Jahres. Unter seinem grossen Bilde in der Hauptkirche zu Wolfenbüttel heisst es: „Michael Prätorius coenobii Ringelheimensis Prior, in aula Ducum Brunsv. ac Luneb. quae Wolferbyti est, Chori musici Magister, quin et alibi capellarum Elektorialium Director ac Ephorus. Sacrae Musicae Adsertor, Decus, Columen etc."

In der nächsten Zeit fliessen die Nachrichten spärlicher, weil die Politik die Thätigkeit des Fürsten beanspruchte und auch sein Land von dem 30jährigen Kriege aufs schrecklichste heimgesucht wurde. Der abenteuerliche, protestantische Fürstbischof Christian v. Braunschweig trat als „Gottes Freund, der Pfaffen Feind" gleich anfangs für den vertriebenen Friedrich V. von der Pfalz und seine Gemahlin thatkräftig ein. Das welfische Haus, das mächtigste Norddeutschlands, war in der dänisch-nieder sächsischen Periode mit Christian IV. von Dänemark verbündet, der bei Lutter nnd Barenberge (27. Aug. 1626) von Tilly vollständig geschlagen wurde. Bald darauf fiel die Festung Wolfenbüttel und das ganze Land bis zur unteren Elbe in seine Hand, so dass die herzogl. Familie hinter den starken Wällen Braunschweigs Schutz suchen musste. Als nach den Kriegsstürmen die Friedenskünste wieder zu keimen begannen, widmete ihnen die edle Sophie Elisabeth, Gemahlin des Herzogs August, ihre ganze Kraft. Sie beschäftigte sich nicht bloss praktisch, sondern auch theoretisch und schöpferisch mit der Musik, denn 1652 wird „Glückwünschende Freuden-Darstellung" von ihr aufgeführt. Das Werk enthielt 5 lebende Bilder, jedoch mit einem Gesangstück für eine Singstimme und einen Schlusschor wie die übrigen Nummern mit Instrumentalbegleitung. Heinrich Schütz nennt sie „eine, als wie in allen fürstlichen Tugenden, also insonderheit der löblichen Profession der Musik unvergleichlich perfektionierte Prinzessin".

Mit der Neubegründung der Kapelle beauftragte sie den obengenannten Stephan Körner, der in Anbetracht der Geldknappheit nur 3 Instrumentisten und 3 Sänger, die aber nach Bedarf auch Instrumente spielen mussten, verlangte. Seine Vorschläge an Personen und deren „Besoldung an Gelde mit deren Kleidung" lauteten:

1. Altista, so ein Instrumentalis Musicus darneben .	100 (120)	Thlr.
2. Tenorista ebenfalls	100 (120)	„
3. Bassista, welcher auch instrumentaliter den Bassum gebrauchen, auch des Choralisten Stelle vertreten und die Knaben in litteris informiren könnte . .	80 (100)	„
4. Ein guter Violist so vielleicht ein Lautenist daneben	120 (140)	„
5. Cornettist und Violist	100 (120)	„
	500 (600)	Thlr.





I. 13

HEINRICH SCHÜTZ

6. Dulcian und Fagottista	100 (120) Thlr.
Obgemelten könnte an Kostgelde jeden jährlich 52 Thlr. gegeben werden	312 „
Hiezu müssen zwo Kapellknaben gehalten werden, denselben an Kostgelde und andern notdürftigen Unterhalt und Kleidung	180 „
Ein Calcant, dazu man einen discipulum nehmen kann, so zur Orgel und sonsten zum Absetzen und Schreiben dienlich, in allen als Kleidung und Kostgelde	80 „
Saitengeld ingesambt	20 „
	692 (1312) Thlr.

Die eignen Einkünfte überlässt der bescheidene Mann dem Fürsten, der ihm 400 Thlr. und Kostgeld ansetzte, ausserdem durch die eingeklammerten Ziffern den Anschlag fast aller erhöhte: gewiss ein schönes Zeichen fürstlicher Hochherzigkeit. Beim Engagement sollte der Vorgesetzte neben der künstlerischen Befähigung auch darauf sehen, „dass er ausbündige in Lehre, Leben und Wandel unärgerliche Musicos, so dem Gesöff und ander Unartigkeit nicht zugethan sein, annehme“. Zu solchen Ausschweifungen fehlten ihnen aber die Mittel, ja sie litten sogar Not; denn später bittet er um Mahlzeiten für die Leute und Knaben aus Herzogl. Hofküche.

Nach Körners Tode trug die Herzogin Heinrich Schütz in Dresden die Stelle als Kapell- oder Ober-Kapellmeister an. Der berühmte Mann, der früher unter Prätorius gestanden, wusste die Ehre zu schätzen und trat nun in dasselbe Verhältnis zu Wolfenbüttel wie sein hiesiger Vorgänger zu Dresden. Seine erste Sorge war, die Körperschaft zu vervollständigen. Der Briefwechsel zwischen der Fürstin und dem Künstler wirft ein helles Licht auf das Verhältnis der beiden edlen Charaktere. Zunächst schreibt Schütz, dass er tüchtige Mitglieder wisse, einen Bassisten, Falsettisten (Kastraten), mehrere Kapellknaben und einen in Wien lebenden Musiker, Joh. Jakob Löwe, den er als Kapellmeister empfehlen könne, da er sich einige Wochen bei ihm aufgehalten und er ihn als einen kenntnisreichen, muntern, eifrigen, mit keinem „notabeln“ Laster behafteten Mann kennen gelernt habe. Nach eingetroffener Zustimmung antwortete er, dass er Löwe mit zwei Kapellknaben am 19. Juli auf ein die Elbe nach Magdeburg hinabfahrendes Schiff mit sanfter Gewalt gebracht habe, dass sie sich also in einigen Tagen präsentieren würden. Leider verbietet der Raummangel den Abdruck dieser für die ganze damalige Zeit wichtigen Dokumente. Angestellt wurden ausser den Genannten Wolfgang Teubener aus Prag, Harfenist, für 200 Thlr., 2 feiste Schweine und 25 Pfd. Butter,



Theodor Krummtinger aus Lübeck für 50 Thlr. nebst Zubehör, der Tenorist Jak. Ludwig und der Hoforganist Benediktus Höfer, der aber seine Stelle bald wieder aufgab. Löwe, der 300 Thlr. erhielt, stammte aus Eisenach, studierte in Wien und war durch seine Symphonieen, Ballette, Intraden, Gagliarden, Kanons u. s. w. damals allgemein bekannt. Für Wolfenbüttel wurde er insofern wichtig, als er hier 1659 seine 1. Oper komponierte: „Orpheus aus Thracien, der Calliope und des Apollinis Sohn". Prolog und 3 Akte in musikal. Noten übersetzet von J. Jak. Löwen. Gross kann die Sache nicht gewesen sein, denn die ganze Kapelle bestand nur aus:

Heinr. Schütz, Oberkapellmeister;
Joh. Jakob Löwe, Unterkapellmeister;
Jul. Joh. Weilandt, Vicekapellmeister.

Gerh. Wilken, Heinr. Götke, Chr. Hartwieg, Joh. Phil. Rothe, Chr. Dikenius, Kil. Fabricius und Alex Schmidt.

Für aussergewöhnliche Fälle wurden allerdings Hilfskräfte zugezogen, mit welchen Schwierigkeiten und Kosten beweist die von Weilandt aufgestellte Rechnung:

Verzeichnis derer, so mit der Musik aufgewartet.

1. Ambrosius Scherl, Violist v. Zelle ist zum Ballet verschrieben worden und heut 14 Tage allhier gewesen, solchen habe auf fürstl. Befehl benebst seinen Jungen bei mir in Losament gehabt und 9 Tage gespeiset . . . . 15 Thlr.
2. Kilian Fabricius ist beim Singespiel gebraucht worden und in die 4. Woche solches exerzieret . . . . 5 Thlr.
3. Samuel Lehmann, ein Student v. Helmenstedt hat etwas auf Jhr Durchl. Geburtstag componiret, hielt sich bei Herrn Doktor Conringen auf. (Später setzt er hinzu): Wir sein berichtet, dass dieser es nicht komponiret, sondern ein anderer zu Helmstedt und hat dieser nur gesungen . . . . 5 Thlr.
4. Der Organist von Cellerfelde mit 2 Knaben . . . . . 7 „
5. Die Bergleute . . . . 6 „

Ostern 1663 schied Löwe aus Herzogl. Dienst, um eine Stelle in Zeitz anzunehmen, wo er 1675 starb. Auf Schütz' Empfehlung folgte ihm 1663—1667 Martin Colerus (Köhler) aus Danzig, der Komponist mannigfacher geistlicher und weltlicher Werke. Hier schrieb er: „Sulamitische Seelenharmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen." Als Rudolf August seinem Vater 1666 folgte, schickte er nach Ablauf des Trauerhalbjahrs, während dessen die Kapelle viel Trauermusik aufzuführen hatte, dem Colerus die Entlassung mit dem Bemerken, dass er „durch bewegende Gründe" bestimmt werde, seine Kapelle „einzuziehen". Ob sie ganz aufgehoben oder nur eingeschränkt wurde, ist nicht fest-



JOHANN JACOB LÖWE



I. 13

zustellen; zu frischem Leben gedieh sie aber wieder unter Anton Ulrich, der gelegentlich seines Aufenthaltes in Venedig den dort weilenden berühmten Rosenmüller kennen lernte und zu seinem Kapellmeister (1680—86) ernannte.

Er stammte aus Sachsen und war längere Zeit Kollaborator an der Thomasschule zu Leipzig, also ein Vorgänger J. S. Bachs. Eines Vergehens wegen wurde er angeklagt und gefangen gesetzt. Durch die Flucht rettete er sich jedoch nach Hamburg und richtete von dort aus an den Kurfürsten von Sachsen ein Begnadigungsgesuch, dem er die Komposition des Liedes: „Straf' mich nicht in deinem Zorn" beilegte, die sich wie seine spätere Melodie: „Alle Menschen müssen sterben" bis auf den heutigen Tag erhalten hat. In Italien hatte der Kapellmeister die dort aufblühende dramatische Kunst kennen gelernt und suchte sie auch hier einzuführen. Man stellte deshalb auf seinen Rat einen Hofdichter (Bressand) als „geheimen Kammerschreiber" an, der die Stücke übersetzte und bearbeitete; leider wurde dadurch die deutsche von der ausländischen Tonkunst immer mehr verdrängt. Italienische und französische Operngesellschaften durchzogen scharenweise unser Vaterland und waren überall gern gesehene Gäste. In den Musikgeschichten der Romanen wird deshalb Braunschweig neben Berlin, München und Dresden mit Auszeichnung genannt. Da die Fremden eigne maestri mitführten, brauchte man keinen Kapellmeister mehr: so erklärt es sich, dass Rosenmüllers Nachfolger Cousser aus Stuttgart erst vier Jahre nach dem Tode seines Vorgängers hier eintraf. In Pressburg geboren, studierte er bei Lulli in Paris und war als Virtuose auf verschiedenen Instrumenten, wie auch als dramatischer Komponist bekannt. Hier führte er sich günstig ein mit „Julia. In einem Schauspiel auf dem Braunschw. Theater singend vorgestellt, nebst angehängtem Tanzspiel, des Peleus und der Thetis Hochzeit benannt. 3 Akte. Die Musik ist gesetzet von Mr. Coussern, Fürstl. Br.-Lüneb. Kapellmeister". Als Festspiel zur Einweihung des neuen Theaters schrieb er „Cleopatra". Ausser den nötigen Sängern und Sängerinnen wirkten darin 50 Chorschüler und 50 Mädchen, zahlreiche Statisten, 4 Solotänzer und 6 Tänzerinnen mit. Da die Kapelle jetzt hauptsächlich in den Dienst der Oper tritt, so muss die Zusammensetzung eine andere werden. Zu dem Streichquartett kommen mehr Blasinstrumente als seither, das Orchester wird deshalb verstärkt durch die beiden Stadtmusici von Braunschweig und Wolfenbüttel mit ihren Gesellen, sowie einer Anzahl Militärmusiker, deren Ziffer leider nicht angegeben ist.

Als Stütze erhielt Cousser den Italiener Clementi Monari aus Bologna, da er sich aber mit Bressand nicht vertragen konnte, ging er nach Hamburg, wo er mit Kremberg die Oper zur höchsten Blüte führte. Er starb 1721 in Dublin. Nachdem man sich eine Zeit lang mit geborgten

Kräften z. B. dem schwarzb. Kapellmeister P. H. Erlebach aus Rudolstadt und Joh. Phil. Krieger aus Weissenfels beholfen hatte, folgte der berühmte Reinhard Kaiser oder wie er sich selbst nannte Rinardo Cesare. Aus Sachsen stammend, besuchte er zunächst die Thomasschule und dann die Universität zu Leipzig. Als unsteter und lockerer Künstler kam er auch nach Wolfenbüttel; der bekannte Mattheson rühmt ihn sehr, obwohl er eifersüchtig auf ihn war. Er sagt: „Kaiser nannte mich nur die weisse Kravatte, weil ich mich in der Wäsche reiner als er hielt". Trotz des Erfolges seines Schäferspiels „Ismene" und der Oper „Basilius" hielt es ihn hier nicht lange, er ging nach Hamburg, wo er eine ausserordentliche Fruchtbarkeit entfaltete. Er schrieb 18 Opern, die sich durch Natürlichkeit, melodiöse Erfindung und treffende Charakteristik auszeichnen.

Zu der Zeit (1697) kam ein junger Altist Georg Kaspar Schürmann, ein Hannoveraner, der in Hamburg schon als Kirchen- und Theatersänger gewirkt hatte, hierher. Der Herzog erkannte sofort das schlummernde Talent und schickte den Jüngling behufs weiterer Ausbildung nach Italien. Hier studierte er fleissig Kompositionslehre, hielt sich nach seiner Rückkehr kurze Zeit in Meiningen auf, kam dann aber mit einem Gehalt von 500 Thlr. wieder hierher. Als Dankesbeweis schrieb er 1708 für den Herzog das Lokalstück „Der erfreuten Ockerschäfer angestelltes Fest über Ihrer Majestät der Königin Elisabeth Christine in Hispanien, geborenen Herzogin zu Braunschweig, glückliche Ankunft in Barcellona und des darauf vollzogenen Königl. Beylagers mit Sr. kath. Majestät Karl III., König von Hispanien und beiden Indien, präsentiert auf dem grossen Braunschw. Theater". Er wirkte darin als Sänger mit, denn aus dem Altisten war ein tüchtiger Baritonist geworden. Während der Sommermesse desselben Jahres (1718) spielte man die Oper „Heinrich der Vogler, Herzog zu Braunschweig, nachmals erwählter Teutscher Kaiser". Im 2. Akte singt der Komiker zu Ehren des Brauers Gr. Mumme das bis heute erhaltene Lied:

„Brönsevik, du leive Stad,
Vor vel dusend Städen,
Dei sau schüne Mumme hat,
Da ick Worst kann freten" etc.

Der Etat für die Kapelle betrug damals 8060 Thlr., inbegriffen 2000 Thaler Klostergelder für den Kirchendienst.

Schluss folgt





BEETHOVENS AUGEN UND AUGENLEIDEN

Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Schluss

Das Jahr 1823 ist das Jahr der Geburt der Neunten Symphonie. — Im Mai dieses Jahres bezog der Meister seinen Sommeraufenthalt in Hetzendorf bei Wien, voll von Jdeen zur Chorsymphonie. Zunächst wurde da das höchste Variationenwerk Beethovens, die Diabelli-Variationen (op. 120) vollendet. Über all diese Vorgänge unterrichtet uns Beethovens Freund und Amanuensis Anton Schindler überaus fesselnd, ohne jedoch der thatsächlichen Augenkrankheit des Tonmeisters in Hetzendorf auch nur die leiseste Erwähnung zu thun. Hören wir einige Proben der Schindler-Darstellung an (II, 51 ff.): „Im Laufe des Monats Juni [1823] war diese Variationenarbeit beendigt und ohne übliche Zeitverwendung zur letzten Feile dem Verleger Diabelli übergeben. Und nun ging es unverweilt mit vollen Segeln auf die neunte Symphonie los, für die bereits einige Notate sichbar gewesen. Urplötzlich war aber aller Humor verschwunden, der ihn biegsam und in jeder Hinsicht zugänglich gemacht hatte. Alle Besuche wurden abgewiesen, selbst meine, die ihm bis dahin nicht oft genug kommen konnten, wünschte er von nun an seltener:“ — — Und weiterhin: „Das unordentlichste Leben in der Haushaltung, in den letzten Wochen etwas besser geworden, begann wieder von vorn, bienenartig durchstrich er mit dem Skizzenbuch in der Hand Felder und Fluren ohne an die festgesetzte Stunde der Mahlzeit zu denken. Was früher im höchsten Stadium geistiger Exaltation nie vorgekommen, geschah damals, dass er wiederholt ohne Hut zurückgekehrt ist. Bis um die Mitte August sah man bereits starke Hefte mit Notierungen zu dem neuen Werke. Da überkam ihn der Raptus, die schöne Villa des Baron Pronay verlassen zu wollen und nach Baden zu übersiedeln, Grund: weil der Baron immer tiefe Komplimente vor ihm mache, so oft er ihm begegne.“ — — Hier muss nun an der Hand sicherster Dokumente, nämlich von Briefen an Ferd. Ries, an den Erzherzog Rudolf, an den Bruder Johann und A. Schindler selbst ergänzend eingegriffen werden.

Das erste Anzeichen von Beethovens Augenleiden in diesem denkwürdigsten Jahre 1823 erkennen wir aus einem Briefe des Meisters an seinen Schüler Ferd. Ries in London — vom 25. April 1823 (aus Wien). Darin lesen wir: „Meine beständig traurige Lage fordert aber, dass ich augenblicklich das schreibe, welches mir so viel Geld bringt, dass ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!! Nun bin ich auch von vielen erlittenen Verdriesslichkeiten jetzt nicht wohl, ja sogar wehe Augen!" — Das Augenweh zeigte sich also bereits vor der Übersiedelung nach Hetzendorf.*)

Zahlreiche Billets an Schindler während der Hetzendorfzeit im Sommer 1823 sind erfüllt von Klagen über die Augen. So heisst es einmal: „Lebt wohl, besorgt alles. Ich muss meine Augen nachts verbinden und soll sie sehr schonen, sonst schreibt mir Smetana**), werde ich wenig Noten mehr schreiben." Und in der Nachschrift zu demselben Briefe an Schindler: „Meine Augen, die noch eher schlimmer als besser, lassen nur alles langsam verrichten." — Es scheint noch schlimmer geworden zu sein, für eine Zeit lang musste das Schreiben fast ganz aufhören. So lautet ein Billet an Schindler: „Wären nur meine Augen gut, dass ich nur wieder schreiben könnte, so ging es noch". — Der Augen wegen wurden auch die Einladungen der damals sehr jungen, nachmals so berühmt gewordenen Sängerinnen Carolina Unger und Henriette Sontag zu einer Landpartie nicht angenommen. Beethoven schrieb deshalb an Schindler: „Die schönen Einladungen kann ich jetzt noch nicht annehmen, soviel als es mein böses Auge leider beschäftigt, und ist es schön, aus dem Hause, ich werde mich schon selbst bedanken für diese Liebenswürdigkeit der beiden schönen." — So muss um dieselbe Zeit Schindler zu hören bekommen: „In einigen Tagen lade ich Sie ein zum Speisen, denn ich habe noch mein böses Auge; erst seit heute scheint es sich zu bessern, aber ich darf es beinahe nicht brauchen. Ihr Freund Beethoven." Auch noch unterm 2. Juli 1823 schliesst der Meister eine längere Epistel an Schindler mit den Worten: „Meine Augen erlauben mir die Stadtluft noch nicht, sonst würde ich mich selbst an die kaiserl. Polizei verfügen. Ihr ergebenster L. v. Beethoven."

Ebenso sind die Briefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf aus dieser Hetzendorfer Zeit angefüllt mit Klagen über Augenleiden. So beginnt Beethoven einen langen Brief vom 1. Juli 1823: „Eure Kaiserliche Hoheit! Seit der Abreise I. K. H. war ich meistens

*) Auf diese Stelle weist Dr. Wegeler im Nachtrage zu den biographischen Notizen vom J. 1845 auf S. 12 f. hin: „Seine Krankheiten", ohne jedoch im allgemeinen oder besonderen irgend etwas dazu zu bemerken. Dieser Brief an Ries steht bereits in den biographischen Notizen S. 156 f.

**) Dr. Smetana war in jenen Zeiten Beethovens hauptsächlichster Arzt.

kränklich, ja zuletzt von einem starken Augenweh befallen, welches nur insoweit sich gebessert hat, dass ich seit 8 Tagen meine Augen wieder, jedoch mit Schonung noch brauchen kann." — Ferner heisst es in diesem wohl bedeutsamsten Briefe Beethovens an seinen Erzherzog: „Ich danke nur oben dem über den Sternen, dass ich nun anfange meine Augen wieder gebrauchen zu können. Ich schreibe jetzt eine neue Sinphonie für England für die philharmonische Gesellschaft, und hoffe selbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben.*) Lange kann ich meine Augen noch nicht anstrengen, daher bitte ich etc." Gleich darauf giebt der Meister seinem erzherzoglichen Schüler die denkwürdigen Lehren über das Komponieren überhaupt, wie folgt. „Fahren E. K. H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Clavier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben. Hierzu gehört ein kleines Tischchen ans Clavier. Durch dergleichen wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten. Ohne Clavier zu schreiben ist ebenfalls nötig, und manchmal eine einfache Melodie Choral mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten und auch darüber hinaus durchführen, wird E. K. H. sicher kein Kopfweh verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein grosses Vergnügen. — Nach und nach entsteht die Fähigkeit, gerade nur das was wir wünschen, fühlen darzustellen, ein dem edleren Menschen so sehr wesentliches Bedürfnis. Meine Augen gebiethen aufzuhören." — Wie beklagenswert, dass die Augenschmerzen sich gerade in diesem Momente einstellen mussten, wo Beethoven — wie niemals wieder — so redselig und so lehrreich über die Art zu komponieren sprach!

Dieser Brief selbst ist aus „Wien" datiert, das beweist, dass Beethoven doch dann und wann sein Hetzendorfer Asyl verliess, — die lange Nachschrift dazu ist aber wieder aus Hetzendorf datiert, woraus offenbar wird, dass der ganze Brief von Hetzendorf aus befördert ward.

Noch einen halben Monat später (15. Juli) tönt die Augenklage weiter fort, wobei wir zum ersten und einzigen Male ein Zeugnis empfangen, dass Beethoven sich gerade damals der Brillen oder Augengläser bedient habe. Der Brief aus Hetzendorf vom 15. Juli 1823 beginnt also:

„Euer Kaiserliche Hoheit! Ich hoffe, dass Ihr Befinden das beste sei. Meine Augen betreffend geht es zwar besser, aber doch langsam. Ich glaube aber wohl, dass ich in 6 höchstens 7 Tagen das Glück haben werde können, E. K. H. aufzuwarten. Brauchte ich nur keine

---

*) Es ist hier natürlich von der Neunten Symphonie die Rede. Welch wunderbares Hoffen Beethovens, damit binnen 14 Tagen vollständig fertig zu sein; es sollten noch Monate vergehen!

Augengläser, so würde es geschwinder besser. Es ist ein fataler Umstand, welcher mich in allem zurück gesetzt hat." — Das ist in mehr als einer Beziehung lehrreich. Es ging Beethoven vermutlich wie so manchem, der bei einer gewissen mässigen Kurzsichtigkeit und bei sonst glänzenden Sehnerven den Gebrauch scharfer Augengläser schlecht verträgt. Augen mit gutem anatomischen Befund empfinden das Tragen von Brillen übel. — Wir dürfen annehmen, dass Beethoven die Benutzung der Augengläser umsomehr jetzt eingeschränkt haben wird.

Indessen hielten die Augenleiden noch im Juli und auch im August 1823 während der Schöpfung der Neunten an. In einem anderen Juli-Briefe an Erzherzog Rudolf heisst es: „Für heute verbieten mir leider noch meine Augen I. K. H. alles Schöne für dieselbe wünschen und sagen zu können." — Ausgang Juli beginnt Beethoven einen Brief an denselben hochstehenden Adressaten folgendermassen: „Ihre Kaiserliche Hoheit! Ich höre eben hier, dass I. K. H. morgen hier ankommen. Wenn ich noch nicht den Wünschen meines Herzens folgen kann, so bitte ich dieses meinen Augen zuzuschreiben. Es geht viel besser, aber noch einige Tage darf ich die Stadtluft nicht einathmen, deren Wirkung auf meine Augen noch nachtheilig wirken würde."

Gleichwohl hören auch in den Augustbriefen an den verehrten Schüler die Klagen über das Augenleiden noch nicht auf. Unmittelbar vor des Meisters Übersiedelung von Hetzendorf nach Baden, die am 13. August geschah, schreibt er seinem Erzherzoge: „Ihre Kaiserliche Hoheit! Ich befinde mich wirklich sehr übel, nicht allein an den Augen." — Beethoven litt damals wieder an einem bösen Katarrh. Und so heisst es auch in einem Briefe an seinen Bruder Johann aus Baden den 19. August: „Lieber Bruder! Ich freue mich über deine bessere Gesundheit. Was mich betrifft, so sind meine Augen noch nicht ganz hergestellt und hierher kam ich mit einem verdorbenen Magen und einem schrecklichen Katharr" — —

Endlich — in der zweiten Hälfte des August — wird der Meister von diesem schweren Alp befreit. Jubelvoll heisst es in einem Briefe an den Erzherzog aus Baden am 22. August 1823: „Am 13. dieses kam ich hier an sehr übel; doch geht es jetzt besser. Ich war neuerdings von meiner schon gebesserten katarrhalischen Affection befallen worden, nebstden noch mein Unterleib im elendesten Zustande, nebst meinem Augenübel, kurz meine Organisation war gänzlich zerrüttet. Ich musste nur suchen hierher zu kommen, ohne I. K. H. nur einmal sehen zu können. Gottlob, die Augen haben sich so gebessert, dass ich bei Tage selbe schon ziemlich wieder anstrengen kann. Mit meinen übrigen Übeln geht es auch besser; mehr kann man in dieser kurzen Zeit nicht verlangen" —

Und nunmehr — nachdem das langwierige Augenleiden verschwunden war — konnte der Meister wie neugeboren die Konzeption und Skizzierung der Neunten Symphonie fortsetzen.

Die mannigfachen Leiden dieses Jahres, zumal das anhaltende Augenleiden, waren die Ursache, dass der Meister seinen Sommeraufenthalt diesmal sehr stark verlängern musste. „Erst mit den letzten ihrem Winteraufenthalte zufliegenden Zugvögeln“ — so schreibt Schindler (II, 59f.) „kam unser Meister diesmal wieder nach Wien zurück; es war bereits Ende Oktober. — — — Die neue Symphonie war bis auf den vierten Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber festgehalten in den Skizzen-Heften. Gegen seine Gewohnheit liess er manches über diese neue Schöpfung fallen, so auch, dass er mit dem vierten Satze noch nicht einig mit sich selber sei, zunächst hinsichtlich der zu wählenden Strophen aus Schillers Ode: An die Freude.“ — Derselbe Gewährsmann versichert uns, dass es mit des Meisters Gesundheit „zur Zeit recht gut“ stand. —

Abgesehen von dieser Zeit — etwa Mitte April bis Mitte August 1823 — giebt es weder vorher noch nachher ein Zeichen, dass Beethoven an den Augen gelitten hätte. Und selbst das einzige Augenleiden im Jahre 1823 muss doch nicht von besonderem Belang gewesen sein: weil erstens sonst Schindler, der massgebendste Augenzeuge in dieser Periode, irgendwie Notiz davon genommen hätte, und weil zweitens wohl auch die Konversationshefte Beethovens, die namentlich aus den Jahren 1822 und 1823 in reichlicher Zahl vorhanden sind, irgendeine darauf bezügliche Bemerkung enthalten würden.

Mir ist überhaupt in den gesamten Konversationsheften, die von 1819—1827 reichen, aus der Feder keines der Beethovenbesucher irgend eine Mitteilung vorgekommen, die von des Meisters Augenleiden, oder auch nur von seiner Kurzsichtigkeit spräche, während doch sonst über andere Krankheiten desselben die Freunde nicht müde werden, ihren Rat beizusteuern. — —

Beethoven hat also einmal in seinem Leben an einer Augenkrankheit gelitten. Wenn daher Prof. Dr. Herm. Cohn seinen obenerwähnten Artikel mit den Worten beschliesst: „Der unvergleichliche Meister hatte also in seinen letzten Jahren nicht nur, wie bekannt, am Gehör, sondern auch am Auge zu leiden“, so ist das glücklicherweise unrichtig.*) Beethoven

* Genannter Ophthalmologe schreibt bei dieser Gelegenheit gegen Ende noch: „Interessant ist noch ein Brief Beethovens aus Hetzendorf vom 2. August 1823, also zwei Jahre vor seinem Tode“ — — (?!?). Wenn man auch von einem Laien in Sachen Beethovens keine besonderen Beethovenkenntnisse zu beanspruchen hat, so darf man jedoch so viel erwarten, dass er Geburts- und Sterbejahr des „unvergleichlichen Meisters“ richtig angiebt. Beethoven starb aber nicht 1825 (zwei Jahre nach 1823), sondern 1827.

hat nur einmal — im Sommer 1823 — an den Augen gelitten. Keinerlei Klage über die Augen wird nach dem August 1823 in irgend einem Briefe Beethovens laut, noch erwähnt irgend einer aus der Umgebung des Meisters irgend etwas Derartiges.

Was für eine Augenkrankheit Beethoven nun eigentlich im Sommer 1823 in Hetzendorf überstanden hat, das lässt sich kaum angeben. Ein zuverlässiger Bericht über Beethovens „Charakter und Lebensweise" im „Stuttgarter Morgenblatt" vom Jahre 1823, der bald darnach in der „Wiener Theaterzeitung" erschien, sagt nur so viel: „Daher war ihm [Beethoven] auch der heurige nasse Sommer, den er in Hetzendorf zubrachte, ausserordentlich zuwider, durch zwei Monate litt er an heftigen Augenschmerzen."*)

Dieses ist nur dahin zu berichtigen, dass dieses Augenübel im Jahre 1823 sich doch durch vier Monate hinzog, etwa von Mitte April bis Mitte August. Aber weder vor, noch nach dieser Periode verlautet irgend etwas von Augenkrankheiten bei Beethoven. — Wir haben einen Brief Beethovens aus Baden an seinen geliebten Neffen vom 16. August 1823, der voll von Schilderungen über alle möglichen Leiden ist, als Katarrh, Schnupfen, vom katarrhalischen Grundzustand, von dem der Meister fürchtet, „dieser zerschneidet bald den Lebensfaden oder was noch ärger, durchnaget ihn nach und nach", ferner vom zu Grunde gerichteten Unterleib, allein kein Wörtchen vom Augenübel mehr. An diesem Tage gerade — so bekennt der Meister — konnte er „eigentlich (uneigentlich ist es ohnehin unwillkürlich)" seinen „Musendienst" wieder anfangen.

Um Beethovens Augenleiden braucht sich die grosse Beethoven-Gemeinde also nicht weiter zu grämen. Die Tradition von Beethovens guten äusseren, wie inneren Augen darf ruhig fortbestehen.

*) Der ganze Bericht steht in L. Nohls erwähntem Buche: Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 182 ff., S. 185.





Fortsetzung

Die Antwort Liszts, dessen Rückkunft in immer weitere Ferne sich hinausschob, lautete auf Raffs umfangreichen Brief vom 13. März 1851 folgendermassen:

Lieber Raff!

Die Götter wissen es allein, wenn es mir gegönnt sein wird, nach Weymar zurückzukehren! Einstweilen muss ich mich begnügen, Ihnen meine aufrichtige Theilnahme an dem Erfolg Ihres Werkes schriftlich auszusprechen. Der Frankl'sche Aufsatz geht morgen früh nach Frankfurt ab, und wird hoffentlich bald erscheinen. Was die allgemeine Augsburger betrifft, so muss ich Sie bitten, mir noch etwas Zeit zu lassen — (wahrscheinlich bis zu meiner Rückkehr) nachdem nächste Woche mir ein Brief von Dingelstädt zukommen wird.

Für die Allgemeine Leipziger werden Sie gesorgt haben — ebenso für die Illustrirte und Brendel's musikalische Zeitung —

Ueber die Aufführungen an anderen Bühnen, hauptsächlich und zunächst Leipzig — Frankfurt — und Hamburg, möchte ich gerne mündlich mit Ihnen manches besprechen.

Meines Erachtens nach können Ihnen diese Aufführungen, welche Sie Ihrem Ziel, zumal als Renomée und Stellung, näherbringen, nicht fehlen, wenn Sie nur einigermassen klug und als „musikalischer Diplomat" nach Frankl's Bezeichnung, sich zu benehmen gesonnen sind. Dies wird sich bald zeigen, und hoffentlich werden Sie bei dieser Gelegenheit weder herumraffen, noch bratfischisch herumtappen. So sehr mich Ihr gänzlicher Success in Weymar erfreut, um so mehr wäre es mir leid, wenn Sie durch unzeitige, linkische Schritte anderwärts sich für längere Zeit vielleicht den Weg versperrten oder versäumten. Sollte es mir möglich sein, Ihnen mit besserem Rath und freundschaftlicher Thätigkeit an die Hand zu gehen, so wird mir dies höchst angenehm und erfreulich sein. Sie werden in mir zu jeder Stunde einen aufrichtig ergebenen, und vielleicht praktischen Freund finden.

Nachdem Sie jetzt etwas Zeit für mich zu verwenden haben, so ersuche ich Sie freundschaftlich, mir zwei Gefälligkeiten zu erzeigen:

1. Den Clavierauszug der Schubert'schen Oper zuerst vorzunehmen und zu beenden. — NB. — Falls Sie die Umschreibung langweilt, überlassen Sie diese Arbeit Reissman, oder irgend jemand Anderem. Bitte nur die Clavier Part möglichst einfach und spielbar einzurichten.

2. Einen Aufsatz (vielleicht mit einem Citat aus der Brochüre) für die allgemeine Leipziger Zeitung über meine Goethe-Stiftung.*)

Ich wünschte, dass dieser Aufsatz anfangs April erscheinen könnte.

Grüssen Sie freundschaftlich Joachim. Jeden Sonntag traure ich insbesondere über seine Quartetten, denen ich so gerne beiwohnen möchte. Unter den vielen Entbehrungen, die ich hier zu geniessen habe, ist mir diese eine der misslichsten —

Fragen Sie auch Joachim, ob er mir nicht sein Exemplar der Paganinischen Etuden (Violin) auf einige Tage leihen könnte, — und senden Sie mir dasselbe baldmöglichst hierher.

Noch Eines — ziemlich Unangenehmes. Diezmann schrieb vor einiger Zeit an Belloni — und jetzt wendet er sich an mich — Ich theile Ihnen seinen Brief mit, obgleich ich ihm schon vorige Woche darauf geantwortet habe, dass ich erst in einigen 14 Tagen die Sache direkt mit Ihnen besprechen werde —

Leben Sie wohl und besser als ich, lieber Raff — und gedenken Sie freundschaftlich

Ihres aufrichtig ergebenen

19. Mars 1851. F. Liszt.

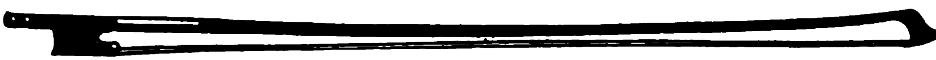
P. S. Wenn Sie Reissmann sehen, sagen, dass ich sein Schreiben erst in Weymar beantworten werde.

Lieber Freund!

Von mir hatte ich nur betrübendes zu sagen — Dies die Ursache meines Stillschweigens. Wenn es mir irgend möglich gemacht wird, so komme ich nicht vor Anfang July zurück.

An Zieg. schreibe ich heute — Von Herrn von Beaulieu erwarte ich meine näheren und weiteren Bestimmungen. In Bezug auf Ihre Angelenheit können Sie jedenfalls versichert sein, dass sie nicht verungünstigt werden kann. Dafür will ich die gehörige Sorge tragen. — Ihren Entschluss, den Alfred in etwas umgeänderter Gestalt nochmals aufzuführen bevor Sie die Autographie vornehmen, billige ich gänzlich. Thätige consequente, und

*) Über Liszts Schrift „La fondation Goethe". In derselben entwickelte Liszt den ganz seiner eigensten Initiative entstammenden Gedanken eines jährlichen Preisausschreibens (von 1000—3000 Thaler) für hervorragende Werke der Dichtkunst, Musik, Malerei und Plastik, welche in bestimmter Reihenfolge abwechseln sollten. (Vergl. Pohl; Franz Liszt, S. 156.)



arbeitsame Ruhe, ist Ihre beste Devise, zu dem möglichst schnellen Gedeihen Ihres Rufes, welcher die Hauptbedingung Ihrer Stellung ausmacht.

Mit der morgigen Post sende ich Ihnen:

1. Ce qu'on entend sur la Montagne,
2. Lamento e Trionfo (Tasso Ouvertüre.)
3. Partitur der Schubert'schen Phantasie,
4. Partitur der Weber'schen Polonaise.

Die paar angedeuteten Correcturen in No. 1 und 2 bitte ich Sie sogleich rein zu schreiben, oder blos dem Copisten zu expliciren, um dass die Stimmen sofort alle ausgeschrieben, Quartett triplirt und das Ganze in Bereitschaft vorliegt bis zu dem 10. July spätestens.

So gesagt, so gethan.

In Betreff der Schubert'schen Fantasie: und der Weber'schen Polonaise, bitte ich Sie, R . . . . . . zu sich vorzuladen, und ihm in meinen Namen gehörig die Leviten zu lesen. Seine Arbeit hat mir saure und ecklige Mühe verursacht. Es ist wirklich um die schwere Not zu kriegen dergleichen Eseleien zu revidieren.

R . . . . . . soll sich gleich wieder dran setzen, und dabei seine Augen und Ohren nicht in die Tasche stecken —. Ich bedarf notwendig eine zweite Abschrift der Fantasie, sowie der Polonaise, denn in ihrer jetzigen Gestalt kann ich sie unmöglich irgend einem Verleger zuschicken. — Sagen Sie R . . . . . ., er möchte die Posaunen entweder auf drei Zeilen, (was mir lieber ist,) oder auf eine schreiben, aber nicht bald so und bald anders. Geben Sie ihm obendrein ein paar kunstgerechte Anweisungen über die Einteilungen der Partitur. Seine Bindungen sind manchmal ganz schweifig willkürlich, so recht zum Wohlgefallen eines wohlbeleibten Stadtmusikanten. — Die Signaturen könnte er zuletzt vielleicht mit roter Tinte etwas besser systematisch angeben.

Nach Beendigung der beiden Partituren soll er sich an die Ausschreibung der Stimmen machen, zuvörderst an die der Polonaise, welche ich möglicherweise bald gebrauchen könnte.

Die Stimmen von Tasso und der Meditation Symphonie lassen Sie wahrscheinlich von Musikdirektor Götze*) kopieren?

Beide Werke sollen in demselben Format ausgeschrieben werden — später lasse ich den Prometheus, Mazeppa, 4 Elemente etc. alle zusammenbinden. —

Bevor Sie an die Autographie schreiten, sage ich zwei Orchester-Proben an, um dass wir alles noch einmal gehörig mit Augen und Ohren zusammenfassen. Mit der Autographie machen Sie mir dann ein Present zum nächsten 22. Oktober. Einstweilen haben Sie Ferien mit Noten-Schreibereien für mich.

---

*) Joh. Götze, Musikdirektor und Correpetitor, 1791—1861.

Hat Sie Brockhaus benachrichtigt, dass es ihm convenirt, eine Übersetzung der Fondation Goethe von Ihnen herauszugeben? Wenn er es noch nicht gethan hat, so wird es dieser Tage geschehen. Bestimmen Sie ihm dann das Honorar, welches Sie dafür acceptiren. — Bis Ende July kann die Herausgabe stattfinden, jedenfalls teilen Sie mir das Manuscript mit. —

Biedenfeld's Aufsatz in No. 2 der Minerva (Jena) habe ich gelesen. Die Idee einer Goethe-Schiller-Stiftung kommt mir ganz willkommen; ebenso der Kostenanschlag von 300000 Thaler. Ich werde beides nach meiner Rückkehr mit der executiven Behörde besprechen.

Wie geht es Stahr?*) Grüssen Sie ihn freundschaftl. Sein Lohengrin-Artikel hat mich sehr interessiert und auch veranlasst, einige Zusätze für meine Lohengrin-Broschüre niederzuschreiben. Bei meiner nächsten ruhigen Stunde schreibe ich an Stahr. — Wissen Sie, wie lange er noch in Weimar bleibt?

Ist Mdme. Moritz angelangt? Ist sie aufgetreten? Schreiben Sie mir etwas ausführlich über ihr Talent und empfehlen Sie mich ihrem geneigten Wohlwollen. Moritz wird sich vielleicht meiner von Stuttgart her erinnern. Ich bin wirklich sehr contrarirt, sie jetzt nicht zu hören, und wünsche sehr, dass sie sich in Weymar gefallen möchte. Herr von Zieg. schrieb mir wohl, dass es ihm angenehm sein würde, wenn ich den Robert dirigirte: Wie kann ich aber unter diesen Umständen von hier fort? Und eigentlich weshalb ist er nicht selbst geblieben, um Madame Moritz zu hören?

Senden Sie mir die Schubert'sche Oper mit Reissmann's Abschrift derselben — und fügen Sie das Exemplar Zerdahely's meinem Album d'un Voyageur bei. Ich kann mich blos auf sehr unterbrochene Beschäftigungen einrichten. Dem Album d'un Voyageur steht eine Ausgabe bevor, (nächsten Winter) welche den Abschluss meiner vergangenen Klavier-Periode bilden wird. Weiteres darüber mündlich.

Alles Beste und Freundschaftliche unserem vortrefflichen Joachim

von Ihrem aufrichtig ergebenen

5. Juni 1851. F. Liszt.

P. S. Dass Beck in Weimar bleibt, ist mir sehr erwünscht — dieser zweijährige Contract ist eben die Brücke, bei welcher Construction ich mir einige Mühe gab, wie Sie sich vielleicht erinnern. —

Wagner's Broschüre „ein Theater in Zürich" (40 Seiten) wird Ihnen Spass machen. — Das belehrende Element, was sich darin kund giebt, kann uns aber leider nicht viel lernen. Eine Haupt-Idee davon ist, dass die Sänger zuerst Schauspiele correct aufzuführen im Stande sein müssen,

*) Adolf Stahr, Schriftsteller, nachmals mit Fanny Lewald vermählt, 1805-76.



bevor sie an die Oper denken, dass man sie folglich in der Declamation, Mimik etc. speziell zu exerciren hat — — — Der Plan ist ganz gut und teilweise auch schon realisiert im Pariser Conservatoire. —

Auf welche Art und Weise er sich in Deutschland als ausführbar erzeigen wird, ist aber die Frage? Zunächst könnten wir allerdings den Versuch machen, Beck, Schneider,*) Rölze, Milde etc. dem Schauspiel zuzuteilen! —

Ich bekomme morgen einen superben Eck'schen Flügel.

Senden Sie mir mit der Schubert'schen Oper einige Clavierstücke, welche ich mir mit etwaigem Vergnügen vorspielen kann.

Sie finden davon mehrere auf meinem Flügel im Salon herumliegen.

Lieber Raff!

Die erste Hälfte Ihres letzten Briefes ist eine Art Mixtur von esthetischen Floskeln, schwäbischen Derbheiten und gänzlich unbegründeten Suppositionen. Nachdem ich „Gott sei Lob und Dank", mich noch stets eines graden und gesunden Sinnes ziemlich bewusst bin, so kann ich dergleichen Quaksalber zu nichts verwenden. Lieber ist es mir jedoch, wenn Sie mir ähnliches schreiben, als wenn Sie es an anderen Orten debitiren, denn mit mir haben Sie wenigstens keine andere Gefahr zu befürchten, als mich zu ennuyiren, während Ihnen solche Mixturen bei Leuten, welche für Sie nicht ein so aufrichtiges und freundschaftliches Interesse hegen würden, sich unverbesserlichen Schaden verursachen dürften.

Ich habe schon manchmal Gelegenheit nehmen müssen, Sie auf Ihr sanguinisches Herumtappen und Herumraffen aufmerksam zu machen: Diesmal geben Sie mir einen neuen, sehr brillanten Beweis desselben. Ich hoffe von Ihrem besseren Verstand, Ihrer ruhigen besonnenen Einsicht, dass Sie bald diese falsche, unheilsame Methode gänzlich aufgeben, um auf dem Weg, der Sie am ehrenvollsten zu dem richtigen Ziel führen wird, consequent und unausgesetzt fortzuschreiten.

An Brockhaus sende ich Ende dieser Woche die Correctur meiner Lohengrin-Brochüre, zu welcher noch ein Aufsatz über Tannhäuser beigefügt ist. Die Aenderungen, die ich bei dem Lohengrin vorgenommen, sowie der Standpunkt meiner Apologie des Tannhäusers werden Ihnen vielleicht eine ganz bequeme und passende Gelegenheit darbieten, Wagners „zurückgelegten Standpunkt", wie Sie sagen, sowie meine so säumige Retrospectivität und abgestandene Auffassung categorisch herunterzumachen. Sollten Sie zu dieser Arbeit, welche in der musikalischen Kritik einen wertvollen Moment bilden könnte, Lust und Musse haben, so bin ich mit

*) Karl Schneider, Tenorist, 1822—82.

Vergnügen bereit, Ihnen meine geringen Dienste in Bezug auf die Veröffentlichung desselben zur Disposition zu stellen. — . . .

Aber genug für heute von diesem ersten Theil Ihrer Epistel. Für den zweiten habe ich Ihnen nur zu danken, was mir immer ein Vergnügen ist. Ihre loyale, freundschaftliche Gesinnung für mich werde ich sicherlich nicht zu Schanden kommen lassen, und hoffe sogar, dass sie stets mehr Ihren äusserlichen Haltpunkt befestigen wird. — Dass Sie sich an die Symph. rev.*) erinnert haben, freut mich — und es wird mir angenehm sein, bei meiner Rückkehr eine Skizze der Instrumentation vorliegend zu finden.

Der Verset „Assisterunt Regis terra" wird wesentlich modifizirt und verlängert sein müssen. Ich will gelegentlich bei Durchsicht des Ganzen mich daran machen. — Das Uebrige bleibt, so wie es concipirt. —

Si l'oeuvre, telle qu'elle est ne repond pas complètement à mon idée, elle y correspond du moins suffisament pour que je ne sente plus le besoin de la remanier notablement.

Einige lateinische Prosodie Fehler werden Sie mir den Gefallen thun zu corrigiren.

Mit einer reinen Abschrift des Propheten-Fuge würden Sie mir ein Vergnügen bereiten.

Senden Sie mir baldigst Reissmann's Abschrift der Schubertschen Oper, und auch den Band ungarischer Rhapsodien, den Zerdahely bei Hens gelassen hat. —

Wie steht es mit dem Engagement der Frau Moritz? Benachrichtigen Sie mich davon und empfehlen Sie mich ihr bestens. —

Vor Anfangs July kann ich nicht zurückkommen. Sobald ich mit meiner Lohengrin-Tannhäuser Arbeit fertig bin, schreibe ich an Stahr. —

Leben Sie recht wohl und vernünftig, lieber Raff, und halten Sie nicht für dümmer und schlechter, als er sein könnte

Ihren aufrichtig ergebenen Freund

F. Liszt.

8. Juny, Eilsen 1851.

Lieber Freund!

In Ihren zwei letzten Briefen erkenne ich wieder meinen Raff, der sicherlich der bessere ist, und der mir stets lieb und werth bleibt. Die sanguinischen Conjecturen, und pedantischen Blähungen, die noch hie und da inzwischenkommen, sind blos vorübergehende Symptome, die Sie wahrscheinlich nicht mehr lange quälen werden, und mich nie über Ihr eigent-

*) Symphonie revolutionnaire! — Ob es sich hier um das „anonyme Juli-Februar-Monstrum" handelt, dessen Liszt früher schon erwähnt? (Siehe Heft VI dieser Zeitschrift.)

liches Wesen irre gemacht haben. Folgen Sie Wagner's Beispiel und werfen Sie baldigst diese nicht mehr nützende Schlangenhaut gänzlich ab.

Was mich anbetrifft, so will ich beständig der Empfehlung Ihres Vaters Ehre machen,*) und solange ich meinen Einfluss auf Sie behalte, werden Sie gewiss auf keinen Holzweg geführt.

Zerdahely ist gestern nach London, um dort noch seine Landsleute zu treffen. Binnen Kurzem wird er sich nach Amerika einschiffen, wo er wahrscheinlich ein anständiges Fortkommen findet —

Ich ersuche Sie dringend, lieber Raff, die Partituren von Schubert und Weber, nicht zu schreiben und dieselben Reissmann zu überlassen. Wenn Sie schon für mich mehr Zeit verwenden wollen, so habe ich Arbeit genug, welche pressanter ist. Vor der Hand gehen Sie an die Propheten Fuge, die ich gerne Härtel schicken möchte. —

Reissmann soll mir doch bald die anderen Acte der Schubert'schen Oper hieher senden — Ist die Propheten-Fuge gleichzeitig fertig, so legen Sie sie bei. Unmöglich aber kann ich zugeben, dass Sie wenigstens eine Woche verbrauchen mit der Abschrift der Fantasie und Polonaise, die jetzt Reissmann ganz genügend rein abschreiben wird.

An Brockhaus sende ich morgen die Brochüre „Lohengrin et Tannhäuser" die Sie wahrscheinlich veranlassen wird, ordentlich loszulegen. Das soll mir ganz willkommen sein — und wie ich Ihnen schon in meinem letzten Brief sagte, bin ich gerne bereit, Ihren Aufsatz zu bevorworten, wenn er irgend passend sein könnte.

Ist Bülow da? Leider kann ich nicht vor drei bis vier Wochen zurückkommen. Empfehlen Sie ihm einstweilen, sein Clavier nicht zu vernachlässigen, und vielleicht ein Instrument von Leipzig kommen zu lassen.**)

Moritz hat mir dieser Tage von Wildbad geschrieben. Spricht seine Frau französisch? Ich antwortete ihr gerne ein Entschuldigungs Billet.

---

*) Bei einem Besuch, den Hans von Bülow der Familie Raffs in der Schweiz machte, hatte Joachim Raffs betagter Vater Bülow aufgetragen, „dem Herrn Liszt" recht sehr für alle seine Teilnahme an dem jungen Raff zu danken und ihm denselben nochmals dringend ans Herz zu legen.

**) Bülow schrieb am 17/VI. 51 an seinen Vater, er habe sich, durch Raffs Zureden bewogen, in Liszts Wohnung auf der Altenburg einquartiert. „Liszt selbst ist nämlich verreist, nach Eilsen, wo die Fürstin Wittgenstein sehr krank darniederliegt ... Von meiner Ankunft und meinem Einzug in seine Wohnung ist er unterrichtet und hat wegen meiner weitläufig an Raff geschrieben, der jetzt seine Stelle bei mir vertritt." — Weiterhin schreibt Bülow, dass er ein „unbändig schweres" Trio von Raff studiere, mit Joachim und Cossmann; „ich habe zwei so treffliche Mitspieler in meinem Leben noch nicht gehabt". — In einem Briefe an Liszt vom 29. Juni dankt Bülow diesem „de la généreuse hospitalité que Mr. Raff m' a offerte en votre nom". (Vergl. Hans v. Bülows Briefe und den Liszt-Bülowschen Briefwechsel, herausgegeben von La Mara.)

Ich begreife nicht, woher die Nachricht meiner Intendenz in die Zeitungen herum circulirt. Es ist davon nie die Rede gewesen, und nachdem ich mich mehrere Jahre noch als Capellmeister in Weymar für unumgänglich notwendig halten muss, wenn irgend etwas ordentliches dort geschehen sollte, so kann ich auf einen anderen Posten keineswegs reflektiren . . .

Zuerst stellen Sie Ihren Alfred auf gute, feste Beine. Zu nächsten Winter halten Sie eine Symphonie für Leipzig in Bereitschaft.

Wie verhält es sich mit dem Doctorat?*)

Sind Sie mit dem Artikel für die Grenzboten fertig?

Die Einladung, welche mir Herr von Beaulieu**) für die Heirathsfestivität zukommen liess, konnte ich nicht annehmen. Man braucht mich auch nicht im mindesten dazu. Der Tannhäuser steht ganz fest und ich habe schon früher Herrn von Ziegäsar den Wunsch geäussert, dass ihn Götze ein für allemal übernimmt; und die Cantate von Chelard füllt ebenfalls das Conzert ganz dick aus.

In dem Zustand, in welchem sich die Fürstin befindet, kann ich nicht daran denken, vor Anfangs July abzureisen.

Grüssen Sie freundschaftlichst Joachim und nehmen Sie Bülow etwas in die Schule der école de Weymar!

Tout à vous

F. Liszt.

Nach längerem Stillschweigen schreibt wiederum Raff:

Lieber Freund!

Es wird wohl an mir seyn, die Pause, die Sie wiederum anbahnen zu unterbrechen, sonst könnte man uns recht gut in La trappe umherspazieren lassen; Sie mindestens vergönnten mir nicht einmal ein „Memento mori".

Von mir (Sehen Sie, ich bleibe zeitlebens Egoist) habe ich Ihnen nicht viel zu sagen, als dass ich zur Zeit ziemlich fleissig bin, mich gesund, wohl und guten Muthes befinde. Die letzten 3 Dinge erwarten ich und alle Ihre Freunde auch von Ihnen, und es sollte mir sehr wehe thun, wenn dem anders wäre. —

Durch Herrn de Bury habe ich zu meinem Leidwesen vernommen, dass der Zustand J. D. noch immer keine Garantien für Ihre baldige

---

*) Sowohl Liszt als die Fürstin hatten Raff zugeredet, auf Grund seiner bereits vorhandenen philologischen Bildung eine grössere wissenschaftliche Abhandlung zu verfassen und dadurch die Doktorwürde zu erwerben — um so mehr als Raff, wie Bülow berichtet, „hoffte, als Sekretär bei der Goethestiftung oder an dem musikalischen Fache der Bibliothek angestellt zu werden und da einen kleinen Gehalt zu beziehen".

**) Nachfolger Ziegäsars als grossherzoglicher Hoftheaterintendant.

Rückkunft bietet. Nachdem alle meine Wünsche zur Besserung bis dato vergeblich gewesen sind, so glaube ich der guten gnädigen Frau einen Dienst zu erweisen, wenn ich ihr für heute das Gegentheil wünsche. Es passirt mir in der That so oft, dass das, was ich nicht will, geschieht, dass ich nicht ohne Hoffnung bin, es möchte sich diesmal auch so verhalten. — Ich habe Sie in meinem letzten mit einer Bitte an J. D. behelligt. Dass ich von Ihnen keine Antwort bekam, brachte mich etwas in Verlegenheit, weil ich natürlich ohne Einwilligung der gnäd. Frau die erbetenen Localitäten nicht beschlagen wollte. Da das meinen Freunden gegebene Versprechen und die Zeit mich drängten, so ergriff ich den Ausweg, das Piano in den grossen, ganz und gar leer stehenden Saal bringen zu lassen, und die übrigen Appartements abzuschliessen. Es ist sehr wohl möglich, dass auch darüber die gnädige Frau nicht gut zu sprechen ist. Ich bitte Sie also, lieber Freund, in diesem Falle mich einstweilen privatim abzukanzeln und J. D. die Sache zu verschweigen; wenn sie ganz gesund und wieder hier ist, werde ich eine Stunde, wo ich sie in besonders guter Laune weiss, benutzen, und mein „peccavi" an den Mann bringen. —

Die Chelard'sche Cantate*) habe ich nicht gehört. Ich hätte mich exponiren müssen, dass man mir meine Meinung über dieselbe abverlangt hätte. In diesem Falle konnte ich alsdann sagen, was ich wollte, so war's anrüchig . . . . Die Cantate soll im Detail einiges recht Niedliche haben, im Ganzen aber miserabel declamirt und ohne irgend eine bedeutende Idee seyn, dauerte über eine Stunde und langweilte die Leute zuletzt. Die Direction Chelards soll am ganzen Abend alle seine bisherigen diesfälligen Leistungen an Lüderlichkeit im Schatten gestellt haben.

Die Fastlinger sang, Joachim spielte seinen Ungarischen, Cossmann die „Tellfantasie" und das Sextett aus Lucia machte glaub' ich den Schluss. Stahr sagt mir, der Erbgrossherzog fände die Cantate „scheusslich". Bury meint, es wäre ein Stück Musik „d'un bon vieillard".

Ich ging heute mit Stahr auf die Tannhäuser Probe. Er und die Lewald,**) sowie auch Bülow blieben durch alle drei Acte drin. St. schreibt einen Artikel in der Haltung seines Lohengrin-Aufsatzes darüber, wovon er mir den das Buch behandelnden Theil bereits vorgelesen hat. Riccius's***) Wagner-Artikel in dem Gränzboten habe ich, da ich das Heft nicht bekommen kann, noch immer nicht gelesen.) Wie ich voraussah, macht der Tannhäuser einen weit grösseren Eindruck auf St. als der Lohengrin. Die Lewald ist mit ihrem Buch über Engl. und Schottl. fertig

*) „Chelard hat neulich hier ein Hofkonzert dirigirt, eine einstündige Cantate zur Vermählungsfeier einer württemb. Auguste mit einem weimar. Hermann; die Deklamation darin ist ächt mongolisch." (Hans v. Bülows Briefe, I. Band, S. 348.)

**) Fanny Lewald, Schriftstellerin, 1811—1889.

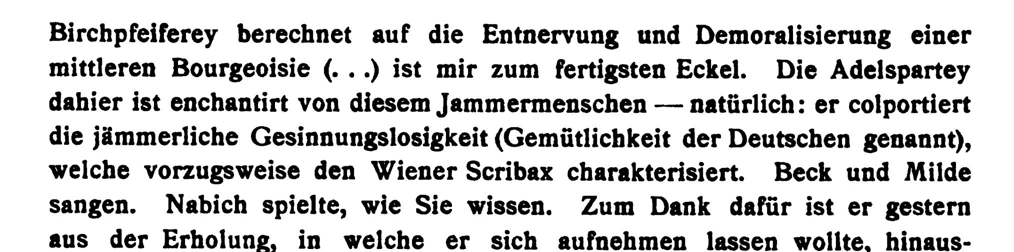
***) Musiker u. Musikschriftsteller in Leipzig, später Chorrepetitor in Dresden.

und freut sich darob wie ein „Schneekönig“ (Weimaranum). Stahr kömmt von seinen Bedenklichkeiten betreff Ihrer zurück, er scheint denn doch einzusehen, dass Sie nicht eben der Mann sind, der gerne irgendwo das Feld räumt. Wegen der Revue soll er seine Anträge schriftlich an den Erbgrossherzog geben. Wozu war also Beaulieu? Offenbar die Verfahrungsweise der Stubenrauch;*) — einen Buchstaben in Händen haben, um zu sagen: Er hat sich angetragen, er ist unser. —

Die Angelegenheiten von Hans anlangend in Kürze was folgt. Dass Sie in Ihrem Briefe an denselben die ihm von mir gegebene Erlaubnis, auf der Altenburg seine Interimsbehausung zu nehmen, nicht desavouirt haben, hat mich sehr gefreut. Die unglücklichen Verhältnisse zwischen Vater und Mutter wirken sehr störend auf den Jungen und gerade im Momente scheint zwischen ihm und der Mutter von der letzten Vergangenheit her noch nicht Alles klar zu liegen. Er hat nämlich heute einen Brief von seiner Mutter gekriegt, der ihn veranlasste, mich zu ersuchen, dass ich derselben schriebe. Allem Anschein nach schrieb Hans etwas unwirsch an sie, und sie ihrerseits glaubt noch immer, dass Hans sich durch seinen Vater, welcher eine Vorliebe für die Künstlercarrière hat oder durch andere Motive habe dazu bestimmen lassen. Nun sagt sie zwar, sie wolle ihm nichts mehr in den Weg legen und ihn in seinem Vorhaben bestens unterstützen, soweit ihre Kräfte reichen, allein sie scheint zu glauben, Hans qualificire sich nicht dazu — worin ich nun freilich ganz anderer Meinung bin, und Sie mir sicherlich beystimmen werden. Ich will mein Möglichstes thun, um Hans mit seiner Mutter so schnell wie es nur immer seyn kann in den Rapport zu bringen, der ihm seine hiesige Existenz grrantiren kann. Damit er nicht seine Zeit mit Bagatellen verzehre, habe ich ihn in den Sommernachtstraummarsch und Ihr erstes Concert studiren lassen. Meines Claviertrios I. Satz lernte er in 2 Tagen auswendig und spielte überhaupt das ganze fast ohne Fehler. — Was ihm noch fehlt, ist Elan und feine gefühlte Nuancierung. Ich glaube, Sie würden sogar gut thun, Ihr Conzert in der Probe von ihm spielen zu lassen, Joachim könnt' es dirigiren, und Sie giengen hinten ins Parterre. — Da er das Concert in 2—3 Tagen können wird, so muss ich bedacht seyn, was anderes für ihn aufzutreiben. Ist denn das Solo-Conzert in keiner Abschrift vorhanden, die man ihm geben könnte, oder wissen Sie mir was anderes zu rathen? — Es ist lächerlich zu sagen, aber wahr: Sasch Winterberger betrachtet den Hans mit unzweideutiger Eifersucht.

Klesheim's Erholungsakademie hat stattgefunden. Der Quark, den er las, gab mir ein trauriges Bild von Wiener Geschmack, eine solche lyrische

*) Sehr einflussreiche Persönlichkeit in Stuttgart gegen Mitte d. 19. Jahrhunderts, von deren Zettelungen Raff durch seine dortigen Freunde vieles gehört und wohl mit Entrüstung auch an Liszt berichtet hatte.



Birchpfeiferey berechnet auf die Entnervung und Demoralisierung einer mittleren Bourgeoisie (. . .) ist mir zum fertigsten Eckel. Die Adelspartey dahier ist enchantirt von diesem Jammermenschen — natürlich: er colportiert die jämmerliche Gesinnungslosigkeit (Gemütlichkeit der Deutschen genannt), welche vorzugsweise den Wiener Scribax charakterisiert. Beck und Milde sangen. Nabich spielte, wie Sie wissen. Zum Dank dafür ist er gestern aus der Erholung, in welche er sich aufnehmen lassen wollte, hinausballotirt worden. Klesh. will noch eine Academie geben, und hat von Joachim und Kossmann bereits wieder den nöthigen refus bekommen.

Die Moritz*) ist auf ein paar Tage weg, wird aber hernach wieder zurückseyn. — Ich hab' sie in letzter Zeit nicht gesehen und gesprochen. — Da ich mit Beaulieu in gar keinem Rapport stehe, so kann ich Ihnen nicht das mindeste über dessen Absichten sagen.

Die hiesige noble Presse hetzte sich wieder mit Theater-Angelegenheiten herum. Müller fährt fort, all sein Denken und Sinnen auf die Persönlichkeit Beck's zu beschränken. Da man weiss, dass diese Adoration lediglich im Hasse gegen seinen Schwager Götze**) ihren Grund hat, so wäre die Sache komisch genug, wenn nur nicht manches unter dieser jämmerlichen Lobhudeley leiden müsste. Die zwei letzten Artikel in der Brokhaus'schen und Weimar'schen Zeitung belegen das. Es ist voraus zu sehen, das Beck's erstes Fiasco sehr bedeutend seyn muss, weil ein so straffgespannter Bogen nicht wird umhin können, zu brechen. —

Von Artikeln zu sprechen finde ich zur Zeit wenig Neues, was Sie interessieren könnte, wenn nicht Carl Bank's***) (in Dresden) ersten Artikel über unsere Musikzustände im Deutsch. Museum.

Doris befindet sich zur Zeit im Bade Heringsdorf an der Ostsee und geht von dort ab direct nach Dresden.

Hauenschild kömmt nicht.†)

Reissmann hat sich seit 8 Tagen nicht blicken lassen; er macht eine kleine Lustreise oder dergleichen in Sulza oder so wo, wo er einen Verwandten besucht. Es wird also doch dazu kommen, dass ich die Copieen noch fertigen muss.

Cossmann geht, glaub' ich, Montags schon nach Baden-Baden.

Von der Verbreitung und dem Einflusse der Illustrirten Zeitung habe ich in letzter Zeit 2 merkwürdige Beweise an mir selbst erlebt. Aus meinem Geburtsort Lachen schreibt ein Jugendfreund an mich, der nichts

---

*) „Herr Moritz ist hier mit seiner Frau, der geborenen Röckel, die als Sängerin gastirt und, da sie gefällt, wahrscheinlich engagirt werden soll." (Hans v. Bülow an seinen Vater, vergl. Bülows Briefe Band I, S. 333).

**) Franz Götze, Tonorist und Gesangslehrer, 1814—1888.

***) Karl Banck, Musikkritiker und Liederkomponist, 1809—1889.

†) Hauenschild, Schriftsteller, bekannt unter d. Pseudonym Max Waldau.

mehr von mir gehört seit sechs Jahren und nur in besagtem Blatte den Artikel über meine Oper gelesen. Als ich neulich mit Doris den Professor Koberstein*) in Schulpforte besuchte, so fand ich, dass derselbe unter den ca. 10—12 Anzeigen und Artikeln, die mir bekannt sind, den einzigen in der Illustr. gelesen hatte. Es ist Thatsache, dass das Blatt zu den sehr wenigen gehört, die in China gelesen werden. Allein der Verkehr mit dem Blatte macht mir fortwährend Verdruss. Neulich haben sie mir die Romance aus des Herzogs v. Coburg Oper so liederlich abgedruckt, dass ich eine neue correcte Ausgabe nachzuverlangen veranlasst war; und vorgestern verlangten sie wieder zwei Artikel über — die Arbeitszimmer von Goethe und Schiller. Vielleicht darf ich bei dieser Gelegenheit etwas über die Goethestiftung sagen.

Joachim, der Sie tausendmal grüssen lässt, hat eine Frühlingsphantasie geschrieben, in der sich der Geist der Ecole de Weimar unverkennbar äussert. Ich schliesse diese Zeilen, welche ein buntscheckiges Tuttifrutti ausmachen, und höchstens verdienen, bei der Cigarre gelesen und sofort in Fidibus verwandelt zu werden, indem ich Sie tausendmal grüsse und küsse als

Ihr treuer
Weimar, am 26. Juni 51. Raff.

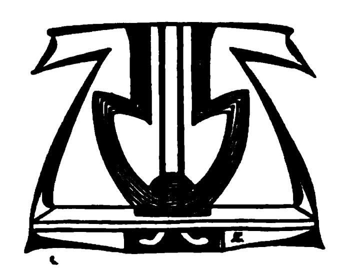
N. Sch. Stahr giebt seine Sache heute ein, es scheint sich noch um Gelddifferenz zu handeln. — Genast sagt mir, dass v. Beaulieu den Hamburger Dekorationsmaler gefragt, ob H. v. Ziegäsar irgend gegen ihn sich obligirt habe, im Uebrigen habe er von Ihrer Empfehlung nichts wissen wollen. Miserabel, wenn wahr! — Sie empfangen diese Blätter durch Steinbrück. —

27. Juni 51. Ihr Raff.

Hans schreibt Ihnen heute noch, glaub' ich.

*) Prof. Karl Koberstein, Literarhistoriker, 1797—1870.

Fortsetzung folgt





DIE MUSIKALISCHE BEDEUTUNG DES ÜBERBRETTLS

Von Dr. Georg Göhler-Leipzig

Sie hatten sich freilich Alle etwas anderes versprochen, die freien Geister, die sich eine lachende, tanzende Brettl-Kunst erträumten, eine freie Bühne für geistige Geniesser, sprühenden Witz und schäumende Gedanken, ein tolles Farbenspiel und kecke, übermütige Harmonieen, groteske Kühnheiten und subtilste Finessen in Ton, Wort, Bild und Gebärde. Die Wirklichkeit enttäuschte: Was sie in den Bunten Theatern zu sehen und zu hören bekamen, war auch nur Mittelmässigkeit, ward bald banal und widerlich. Das Geschäft blühte und die Kunst ging ein.

Aber war denn was anderes zu erwarten gewesen? Muss nicht alle Kunst, die Massen- und Kassen-Erfolge bringen soll, auf dieses Niveau heruntersinken? Giebt's ein Theater, das ohne enorme Zuschüsse frei von jeder Konzession an die Mode nur höchste Kunst pflegen kann? Muss nicht mit Naturnotwendigkeit bei den vielen Wiederholungen früher oder später die Routine den Geist ersetzen?

Man soll dem Überbrettl nicht Unrecht thun und ihm nicht zum Vorwurf machen, was allgemein menschliches Gebrechen ist. Das sogenannte Ideal-Überbrettl, in dem sich die Geister Goethes und Nietzsches und Richard Strauss' und Lichtenbergs und Shakespeares und Grétrys und Sternes und die der Davidbündler u. s. w. treffen könnten, das würde aus Mangel an Besuchern einfach zu Grunde gehen.

Wir haben's aber hier nicht mit der Frage nach der allgemeinen Bedeutung des Überbrettls zu thun, es kann uns gleichgültig sein, dass selbstverständlich die Spezialitäten des Wintergartens trotz Wolzogen bleiben werden; wir brauchen auch nicht ernst zu werden, weil die Überbrettelei angeblich die Leute aus den guten, alten Theatern fortlockte; wir fragen nur: Kommen für die musikalische Entwicklung ernstlich die Anregungen in Betracht, die vom Bunten Theater ausgegangen sind und in welche Bahnen müsste die Bewegung geleitet werden, um künstlerisch fördernd wirken zu können?

Die wesentliche Anregung, die die Kunstpflege unserer Tage vom Überbrettl erhalten hat, scheint mir darin beschlossen zu sein, dass man

der litterarischen und musikalischen Kleinkunst die Lebensberechtigung zugesteht, die sie beanspruchen darf, dass man ihr im Lichte der Öffentlichkeit die Möglichkeit giebt, ihre Fähigkeiten zu erweisen und sich der künstlerischen Gesamtkultur dienstbar zu machen. Das Prinzip, an dem dabei festzuhalten wäre, müsste lauten: Die Kleinkunst in Poesie und Musik bedarf der Pflege durch echt künstlerische Naturen, die für sie veranlagt sind, nicht nur, weil kein Mensch bloss von Tragödieen und symphonischen Dichtungen leben kann, sondern auch, weil ein künstlerisch vollendetes Brettl-Lied mehr ästhetischen Wert besitzt als drei schlechte Oratorien. Und wie in den bildenden Künsten mancher jetzt ein berühmter Kunstgewerbler ist, der niemals ein wertvolles Ölgemälde geschaffen hätte, so wird durch die geistvolle Pflege der Kleinkunst jeder Art in Poesie und Musik vielen Talenten die Möglichkeit zur künstlerischen Selbsterhaltung geboten, die sonst zwecklos die Zahl der überflüssigen grossen Kunstwerke vermehrt hätten.

Sehen wir zu den Malern hin. Könnten wir nicht musikalische Spezialitäten wie die Zeichner des Simplicissimus und der Jugend haben? Leute, die mit wenigen mehr oder minder frechen Accorden Stimmungsbilder entwerfen könnten und uns analog der modernen zeichnerischen Technik eine Art musikalischer Graphik schüfen, die im Andeuten, in der frappierenden Charakteristik gross wäre und durch ihre technischen und geistigen Neuerungen Anregungen auch über ihr Gebiet hinaus gäbe?

Ich meine, solche Charakterköpfe könnten uns nichts schaden. Hat sie uns die bisherige Entwicklung gebracht? Die Überbrettl-Litteratur spricht nur zum Teil dafür. Ich gehöre zu den Leuten, die sich nicht schämen, Oskar Straus eine ganz ausserordentliche Begabung für die musikalische Federzeichnung, sehr viel natürliches Gefühl für Klang und Rhythmus, sehr guten Geschmack und sogar Erfindung zuzugestehen. Wenn man sich von dem Widerwillen frei macht, den die hundert und tausend Aufführungen seiner Musik hervorgerufen haben, wenn man die Stücke nicht als bis zur Bewusstlosigkeit von Berufsmusikern und Dilettanten abgeleierte Musik anhört, sondern unbefangen an sie herantritt, wird man mir Recht geben. Man sehe sich die bei Challier, bei Eduard Bloch und im Harmonie-Verlag erschienenen Sachen von ihm einmal in Musse an und wird mehr finden, als man erwartet hatte. Ich lege aber auf die feine Faktur, auf die interessanten Durchgangsnoten, die geschickten kontrapunktischen Führungen nicht den Hauptwert und bestreite, dass er diese musikalischen Kunstgriffe nur gebrauche, um seinen Mangel an Erfindung zu verdecken. Nicht bloss das mit Recht anerkannte Genrebild „Die Musik kommt", sondern auch Stücke wie das „Bettelbubenlied", „Der verlassene Lehmann", „Die Wäscherin auf der Wiese", die „Kusslehre", ja selbst „Die Haselnuss" und „Der lustige Ehemann" verlangen mehr als ein bisschen Routine und Geschick zum Verwenden fremder Melodieen. Man vergleiche

mit den Liedern nur einmal die Versuche anderer im gleichen Genre, um sich sofort des Unterschieds bewusst zu werden. Oskar Straus gehört freilich nicht zu denen, die den Simplicissimus-Ton in der Musik treffen könnten; seiner Musik fehlt satirische Schärfe völlig; zierliche Grazie, weiche Anmut und eine gewisse Salon-Eleganz geben ihr das Gepräge. Es ist ein eng umschränktes Gebiet. Die derberen Striche, die Brutalitäten einer Madame Adèle wären nichts für ihn. Die trifft eher James Rothstein, der freilich sehr ungleichmässig arbeitet. Das Beste scheinen mir seine „Nachtwandler", die bei M. Gottfurcht in Berlin erschienen sind. Auch der Adèle (bei E. Bloch erschienen) ist er, wie gesagt, mit der aufdringlichen Derbheit der Musik und den verschiedenen Raffinements in der Deklamation gerecht geworden. Sonst aber ist er leider kein Typus wie O. Straus, sondern ein Musikschreiber, der vor allen Dingen durch allerhand moderne Absonderlichkeiten und tonmalerische Mätzchen zu wirken sucht. Ausser Wolzogen selbst, der seinem „Domino" einen geschickt aufgeputzten Notenmantel umgeworfen hat, käme noch Bogumil Zepler in Betracht, der hoffentlich in Zukunft, nachdem ihn die natürliche Flinkheit seines „Laufmädels" Trepp auf, Trepp ab bekannt gemacht hat, auf dessen Wegen bleibt und sich zu einem Typus dieser eleganten Unterhaltungskünstler ausbildet.

Freilich unsäglich viel seichte, fade Musik ist seit dem Erblühen der höheren Brettl-Kunst auch schon geschrieben, gedruckt und gesungen worden, und es ist zu bedauern, dass auch Sammlungen wie die des Harmonie-Verlags sich vor diesen geistlosen Klimpereien nicht verschlossen haben.

Aber haben wir nicht ausserhalb des Bereichs der eigentlichen Überbrettl-Komposition eine Menge Kunstwerke, die dasselbe Genre nur in vollendeterer Form vertreten? Und ist es nicht bezeichnend, dass gerade im letzten Jahrzehnt und noch bevor der unangenehme Name für das Genre erfunden wurde, eine Menge derartiger Kunstwerke kleinster Form geschaffen worden sind? Man denke z. B. nur an Hugo Wolf, dessen Liedersammlungen fast alle einige Stücke dieser Art enthalten, an Richard Strauss, dem der Ton überhaupt sehr gut gelingt, an Brahms, der Kabinettstückchen besonders im Volkston geschaffen hat. Neulich hatte ich eine sehr empfehlenswerte Sammlung: Fünfzig Lieder von Fritz Koegel in der Hand, die auch von musikalischer Kleinkunst ernster wie scherzhafter Art manche treffliche Probe gab. — Und brauchen wir denn beim Lied stehen zu bleiben? Greift nicht der Geist, der nun einmal, man sage was man will, ein Stückchen vom Empfinden der Zeit ausdrückt, auch andere Gebiete an? Wie sieht's in der Instrumentalmusik aus? Wenn wir Strauss' Eulenspiegel und Don Quixote Überbretteleien grössten Stils nennen, so ist damit ebensowenig ein abfälliges Urteil ausgesprochen, wie wenn wir Schumanns „Karneval" uns einmal im

Programm eines Ideal-Überbrettl-Abends wünschten. Es ist ja alles nichts Neues. Es ist nur wieder einmal die Zeit dafür. Die Zeit schafft hoffentlich Klarheit, dass die Kleinkunst mit ihren skizzen- ja vielleicht oft fratzenhaften Darstellungen, mit ihrer Bevorzugung der leichteren Lebenselemente, mit ihrem Sinn für den raschen Wechsel der Erscheinungen und dem Leichtsinn der Verachtung aller Schwere eine Seite des menschlichen Lebens und Fühlens ins Künstlerische erhebt, die zu leugnen Narrheit wäre. Es giebt wenige Menschen, die niemals Überbrettl-Stunden hätten; auch Nietzsche hatte sie, als er seine fromme Beppa schrieb, auch Goethe, auch Beethoven und Mozart.

Und das führt uns zu einem zweiten Punkte. Nicht nur, dass jetzt durch die Pflege dieser Kunstgattung so und so vielen Dichtern und Musikern Gelegenheit zur Entfaltung einer künstlerischen Anlage gegeben wird, nein, auch so und so viele Werke früherer Tage erhalten in erhöhtem Masse Wirkungsfähigkeit dadurch, dass man die Gaben der Mussestunden manches Grossmeisters, ihre launigen Einfälle und Gedankenblitze wieder vor ein grösseres Publikum bringt und so das Bild der einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten nach der menschlichen Seite vervollständigt. Man wird zwar nicht behaupten dürfen, dass alle diese Dinge bisher unbekannt gewesen seien. Aber waren sie im Symphoniekonzert grossen Stils nicht bloss geduldet und meist Mittel, um nach und zwischen viel ernster Musik dem Publikum etwas Amüsement zu bereiten? Dort störten sie sehr oft und wurden gerade von den Besten mit Verachtung gestraft. In der Kirche pfeift man nicht. Jetzt haben wir die Gassen und Häuser, wo man pfeifen und lachen darf. Wenn wir nur alle erst wüssten, wie viele entzückende Dinge es da zu hören giebt.

Wir können schon bald nach 1500 anfangen mit den charmanten, oft urderben Gassenhawerlin und ähnlichen weltlichen Gesängen; dann kämen die Madrigale, dazu die Anfänge köstlicher alter Instrumentalmusik, alles im leichten Tone des höheren Brettls; denn die Anfänge des einstimmigen Liedes, erst mythologisch verbrämt, bald ohne Zierat derbvolkstümlich. So kämen wir in die Gegend Bachs. Wer kennt dessen Humoristika? Wer die der französichen Klaviermeister, der französischen Opernkomponisten? Dann die Zeiten des Singspiels, die Tage der Martha oder wie sie hiess, die den Korb Eier zu Markte trägt, die Tage der italienischen Buffo-Oper mit ihren köstlichen Spässen.

Warum wird uns das alles vorenthalten? Könnte hier die neue Mode nicht einige Anregung geben? Wird sie bei den massgebenden Persönlichkeiten so viel Luft und Feuchtigkeit in die eingetrockneten Gedankencentren bringen, dass sie einsehen: Der Mensch und die Kunst hat zwar als höchstes Ziel das, was wir geistige Grösse und Vervollkommnung des Denkens und Fühlens nennen; aber zum Fühlen und



zum Geist gehören auch die leichten Elemente des Lebens, und Tanzen ist genau so eine gesunde Körperbewegung als Wandern und Schwimmen.

Ich hoffe trotzdem mit vielen anderen Kunstfreunden, dass die Überbrettl bald alle bankerott werden. Ich habe schon oben gesagt, dass sie als Geschäftsunternehmen alle auf das Niveau einer mehr oder minder anständigen Mittelmässigkeit herabsinken müssen. Wir brauchen sie aber auch gar nicht, um die Art Kunst, die wir hier charakterisiert haben, zu pflegen. Nachdem in etwas auffälliger Weise auf diese Gattung hingewiesen ist, könnten ruhig die früher bereits vorhandenen künstlerischen Institute sich in die Aufführung der hierher gehörigen Kunstwerke teilen. Um die Existenz zahlloser Unternehmungen zu rechtfertigen, die sich ausschliesslich dieser Spezialität widmen, dazu ist sie eben zu sehr Spezialität.

Je nach der Grösse und Art der Kunstform könnten sich unsere Theater, unsere Konzert-Institute und die einzelnen Künstler in die Wiedergabe der vorhandenen und künftigen Brettl-Kunst teilen. Warum ist z. B. noch niemand auf die Idee gekommen, meinetwegen in der Faschingszeit oder sonst bei passender Gelegenheit ein Instrumentalkonzert grössten Stiles zu veranstalten, das den Ton des grotesken oder burlesken oder chevaleresken Humors durchaus festhielt? Kann es denn Karnevalskonzerte nur im Biergarten geben mit banalen Potpourris und ähnlichem Ulk und nicht auch in der Philharmonie oder im Hoftheater? Warum hat noch keiner unserer Vortragskünstler ein Lieder-Abend-Programm zusammengestellt, das ganz einheitlich in diesem überschäumend leichten Geiste gehalten wäre? Eintönigkeit kann hier nur fürchten, wer die reiche Litteratur nicht kennt oder keinen Geschmack hat oder wer da weiss, dass er vor einem Publikum von Geschäftsphilistern singen wird.

Unsere Gesang-Vereine sind nicht minder ungeschickt. Wenn man sich die elenden Trivialitäten ansieht, mit denen selbst bessere Männerchöre dem „Humor“ in ihrem Programm sein Recht eingeräumt zu haben glauben, so kann man allerdings alle Hoffnung verlieren, dass hier auch nur einigermassen erträgliche Zustände möglich sein werden. Aber auch die gemischten Chöre könnten sich ihr Leben viel angenehmer gestalten und dabei jede Versündigung am Geiste der Kunst vermeiden, wenn ihre Dirigenten mehr Bescheid auf guten Wegen wüssten!

Die Theater sind dabei nicht zu vergessen! Die kleinen Scenen, die uns jetzt die verschiedenen Brettls anbieten, könnten bequem an bestimmten Abenden in den ständigen Theatern gegeben werden. Sie würden dadurch nicht bis zum Erschlaffen oft gespielt zu werden brauchen und könnten gleichzeitig die Theater vor der Wahl seichter Machwerke, die den Abend füllen, bewahren. Denn meistens wird sich's ja um kleinere Formen handeln, in denen sich viel leichter heiterer oder satirischer Geist entwickeln lässt als in grossen dramatischen Kompositionen. Ich hoffe z. B.,

dass durch diese Verkürzung die Operette bedeutend gewinnen und auch für die Zukunft die Lebensfähigkeit behalten kann, die ihr jetzt vielfach rundweg abgesprochen wird. Habe auch schon ein Beispiel dafür, und zwar eins von einem Überbrettl-Komponisten. Eine Burlesk-Operette in einem Akt, die auf den Namen „Diogenes" hört, von Julius Freund gedichtet, von Bogumil Zepler komponiert und von Bote und Bock verlegt ist. Ob sie schon aufgeführt ist, weiss ich nicht.*) Sollte sich bei ihr das Wort eines Theaterpraktikers bewähren, der eine Operette, von der er nur das Textbuch gesehen hatte, mit den Worten ablehnte: „Der Text ist viel zu geschmackvoll und poetisch, die Handlung viel zu richtig aufgebaut. In der Operette wollen die Leute Blödsinn hören."? — Die Musik zu Diogenes ist sehr ansprechend, die gut geführte Handlung und der künstlerisch geschriebene Text, der sogar mit viel Glück Reimspiele im Geiste von Peter Cornelius verwendet, geben ihr eine sichere Grundlage und die bereits oben gerühmte Veranlagung des Komponisten für die Bildung einschmeichelnder, geschmackvoll harmonisierter Melodieen hat ihm auch hier zu einer glücklichen Lösung der gestellten Aufgabe verholfen. Wenn unsere Theaterleiter Blick und Gefühl für das hätten, was die Zeit bringt und wünscht, würden sie vielleicht alle 14 Tage einmal einen Brettl-Abend mit ihrem Personal veranstalten, alte und neue Lieder, Quartette, Instrumentalsätze, Scenen oder ganze ältere Opern („Betrogener Kadi" von Gluck oder ähnliches) singen und spielen lassen und zum Schluss ein Stück wie den Diogenes geben. Freilich müssten alle Rollen und auch das Orchester mit aller Feinheit ausgearbeitet sein. Aber dann könnte der Erfolg nicht fehlen. Und dem künstlerischen Geiste des Theaters wäre viel weniger geschadet als durch die neuen sogenannten Lustspiele, Schwänke und Possen.

Also weg mit den Bunten Theatern als Sonder-Instituten. Einen Teil ihres Repertoires giebt's gleich gut in den alten, zum Teil mit Unrecht geschmähten Variétés, in den Rest teilen sich Konzertsaal, Theater und private Kunstpflege. Allen kann ein wenig Leichtigkeit mitunter nichts schaden und alle werden sich selbst und ihren Freunden nur nützen, wenn sie dem Zuge der Zeit Rechnung tragen und — wohlverstanden in durchaus, ja um des Stoffes willen in besonders künstlerischer Weise die Gattungen der Kunst pflegen, in denen sich auch unsere grössten Meister einmal als Kinder des Tags gegeben haben. Homo sum!

---

*) Wenn diese Zeilen gelesen werden, hat sie ihre Erstaufführung in Leipzig erlebt, wo Herr Oberregisseur A. Goldberg, meiner Anregung freundlichst folgend, sie an einem Fest-Abend zum Besten der Bühnengenossenschaft vorgeführt hat.





G. Brokesch, Leipzig phot.

Ludwig Wüllner



I. 13



LUDWIG WÜLLNER

EIN MUSIKALISCHER CHARAKTERKOPF

von Wilhelm Mauke-München

Zu den Führern der Fortschrittspartei des Konzertpodiums gehört Ludwig Wüllner. Und zu den berufensten Sängern des neuen Liedes. Ein Feind des Reaktionären und ein Bekämpfer der geistigen Indolenz, ein Herold und Wegbahner kommender Propheten und ein Verächter derer, die nur auf alten Altären opfern und den blinden Götzendienst treiben des ewig Gestrigen. Ein Seelendeuter und ein tiefer Erfasser jener geheimnisvollen Potenz in der Kunst, die uns erbeben macht, weil sie uns vor das Unmittelbare des dichterischen Schaffens im Rausche seherischer Begeisterung führt.

Noch vor wenigen Jahren fielen die Kritikaster mit hämischem Spott über den „singenden Schauspieler" her, der es wagte, den von der Tradition geheiligten formalen und künstlerischen Stil des lyrischen Konzertvortrags umzustossen, und mancher Ausdruck, den der kühne Reformator des Podiums damals zu hören bekam, wäre wert in einer Neuausgabe von Tapperts mit Recht so berühmtem Schimpfwörterlexikon verewigt zu werden.

Das Wesentliche an der künstlerischen Erscheinung Wüllners ist die Verwischung der ästhetischen Grenzlinien zwischen Bühne und Podium. Wüllner entnimmt dem gewaltigen Komplex der Mittel des dramatischen Darstellungsvermögens eine Reihe mit vornehmstem Geschmack auserlenener intimer Nuancen und mimischer Accente, um sie für das lyrische Kunstwerk, das Lied, anzuwenden. Mit Hilfe dieser dem Drama entlehnten Mittel vermag er die jeweiligen Konturen des Liedes mit grösster Schärfe zu gestalten und so im Bunde mit einem ebenso sensitiven wie überzeugenden deklamatorisch-gesanglichen Ausdrucksvermögen dem Hörer restlos auszuschöpfen alles, was das musikalische Gedicht an Stimmung, seelischem Empfinden und poetischer Schönheit enthält. Es liegt auf der Hand, dass die schwere Kunst des Andeutens, zart Hinweisenden, des Erraten- und Fühlenlassens dazu gehört, diese Stilmischung aus dramatischen und lyrischen Momenten erträglich zu machen. Wäre Wüllner, was man ihm vorwarf, thatsächlich Schauspieler am Flügel und nicht eine reiche und beredte lyrische Innennatur, die sich nur von den zitternden Wellen ihrer impulsiven Empfindungen tragen lässt, mit einem Wort ein Seelenkünder, so würde seine Neuerung nichts

wie agierte und mit melodramatischen Effekten ausstaffierte Musik und als solche von jedem Feinempfindenden zu verdammen sein. Nichts ist unrichtiger, als bei Ludwig Wüllner eine beabsichtigte und bewusste Manier, eine stilisierte Gebärdenaffektation anzunehmen. Die zahlreichen grossen und kleinen Affen Wüllners im modernen Konzertsaal übersehen das völlig; sie versuchen das zu kopieren, was unnachahmliche Eigenart einer im künstlerischen Affekt unbewusst gestaltenden Persönlichkeit ist — und was kommt heraus: pantomimische Musik, die uns lächeln macht.

Die Wirkung der Persönlichkeit Wüllners entspringt im letzten Sinne der Entpersönlichung des Künstlers im Werk. Er taucht völlig unter im Lied, das er uns singt, er versenkt sich hinein und lässt uns von Innen schauen. Während der „Berufssänger" die musikalische Architektonik im Vortrag als conditio sine qua non betrachtet, durchbricht der berufene Sänger kühn das symmetrische Gefüge und in die Öffnungen lässt er seine eigene Seele hineinquellen. Diese rhapsodische Freiheit des periodisch phrasierten, von dem heissen Atem eines fortwährenden tempo rubato belebten Vortrags stempelt Wüllner zum modernen Sänger par excellence.

Wer vermöchte dem modernen Kunstlied von Brückler und Cornelins bis Conrad Ansorge mit innerlichen Erfassen gerechter zu werden als eine Verbindung von musikalisch recitierendem Psychologen und dramatischem Darsteller! Negativ: die absolute Verneinung alles Virtuosenheften, alles „Tenorigen" in der Gesangskunst; positiv: der Gesamtkünstler im Wagnerschen Sinne, der den Kontrapunkt der lyrischen Künste im neuen Lied erkannt hat. Hugo Wolf, Richard Strauss, Alexander Ritter, Arnold Mendelssohn, vor allem Conrad Ansorge, der „Maeterlinck des Liedes", und andere aus den Reihen der lyrischen Symbolisten, die unsere epigonale Periode gezeitigt hat, sie finden für ihre intime Kunst keinen besseren Versteher wie Ludwig Wüllner, den sensitiven Stimmungskünstler, der dem leisesten Willen dieser Liederdichter aufspürt und auch noch in der blassen esoterischen Tonsprache der musikalischen Mystiker die geheimnisvollen Zugänge zum Unendlichen, Unfassbaren sicher zu öffnen weiss. So sind die Programme der berühmten Wüllnerschen Liederabende schlechthin herrliche Dokumente des Fortschritts.

Ist Wüllner der berufenste Interpret der jüngstdeutschen Liedkunst, so behütet ihn doch sein universales Kunstempfinden vor Einseitigkeit. Er ist „richtungslos" im besten Sinne des Wortes und kein „Spezialist", er weiss die Schönheit überall zu finden. Als ich zum erstenmale Wüllner Schubert singen hörte, da überkamen mich des grossen Liederkönigs ewige Melodieen wie ganz neue ungeahnte Offenbarungen. Ein Beweis dafür, dass es einen „objektiven Schubert-Stil" nicht giebt. Schuberts Weisen im Medium einer durchaus modern empfindenden Seele reflektiert,

nehmen — man mag diese Ansicht als ketzerisch bezeichnen — eine viel bedeutendere und persönliche Physiognomie an, als ihnen die traditionellen Schubert-Proffessionals bis dahin zu geben wussten, die sich darauf beschränkten, eine gewisse romantisch-schäferhafte Naivität zu stilisieren und vor allem die strophische und formale Symmetrie betonen zu müssen glaubten. Wenn Wüllner den „Doppelgänger" singt, so ist das für mich ein dramatisches Erlebnis ersten Rangs. Und alle Schauer des Entsetzens durchrieseln mich. Bleich, verstört, ein Atlas des Schmerzes, starrt er ins Weite und qualvoll, wie aus blutendem Herzen, brechen jene gramdurchbebten Töne hervor, die unser Innerstes aufwühlen. In Erinnerung versunken mit erloschenem Auge und erloschener Stimme, ein gebrochener Mensch, so singt Wüllner den Anfang: „Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen", dann reckt er sich auf und stösst hart, gestossen vom ungeheuren Schmerze die Worte heraus, um nach der furchtbaren Klimax: „der Mond zeigt mir meine eigene Gestalt" wieder in die anfängliche Lethargie des Leidens zurückzusinken.

Die Skala seiner Empfindungen ist ungemein gross und feiner Abstufungen fähig. Er beherrscht alle Farben des Ausdrucks, vom Pleinair des dithyrambischen Naturschreis bis zum Grauschwarz der resignierten Weltentsagung. Das Naturlied im Stil Anacreons und Watteaus, die epische und tragische Ballade, die begeisterte Liebeshymne, religiöse Gesänge, das leichte Refrainlied, das Burschikose, das Graziöse, das Dionysische, das Grüblerische, die tönende Aussprache des Unterirdischen, Metaphysischen, das Zierliche, das Erotische, das Grandiose und das Elegische: für alle diese Formen, für alle Stimmungen der Natur, für die meisten Empfindungen der Seele findet dieser geniale Proteus des musikalisch-impressionistischen Ausdrucks den sicher gefühlsbestimmenden Ton und die schärfste Charakteristik. Das sonnige Blau ungebrochener Heiterkeit und die Naivität sind Gebiete, die seinem komplizierten Empfinden ferner liegen. Schwere düstere Töne trifft Wüllner, der im Grunde eine „müde Seele" mit tragisch-pessimistischer Weltanschauung ist, mit unvergleichlicher Wirkung. Er ist somit der glaubwürdige Verkünder dunkler Schmerz- und Nachtlieder; wie ergreifend singt er z. B. das Schwanenlied des von ihm über alles verehrten Johannes Brahms, die „Vier ernsten Gesänge!" Überall wo ein Weh zittert und ein Herz schluchzt, da findet dieser Künstler den klagenden Laut des impulsiv hervorbrechenden Schmerzes, der immer eine Verkündung des Innersten ist, auch wenn er nicht schulgerecht sein sollte.

„Nicht schulgerecht," da ist der Kreidestrich, den die Beckmesser auf Stolzing-Wüllners Tafel mit Vorliebe vermerken. Nein, schulgerecht singt dieser Mann allerdings nicht und über die „mangelnde Technik" und das „spröde Organ" kommen die Philister, die Konzert-

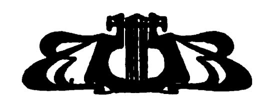
tenöre, die Gesangspädagogen, die Trillermatadore und andere lieben Feinde Wüllners, die zittern, da endlich der Künstler, die freie Persönlichkeit auf dem lyrischen Virtuosenbrettl sieghaften Einzug gehalten hat, mit nichten hinweg. Es ist ja kein Zweifel: Wüllner hat nur eine „Dreiviertelstimme“ und vom tonlichen Standpunkt aus gemessen, hat sein hoher Baryton manche Mängel. Auch jetzt noch, nach seiner letzten Schulung bei Stockhausen, trotzdem dieser eminente Gesangsmeister es vermochte, das Wüllnersche Organ namentlich in der Höhe zu kräftigen und frei zu machen, ihm — rein technisch gesprochen — grössere Modulationsfähigkeit zu geben und den heiklen Tönen um den „Stimmbruch“ Glanz, Weichheit und sonore Tragfähigkeit zu verleihen. Vollen Ersatz für das fehlende Viertel bietet aber das Fehlen jenes virtuosenhaften, selbstgefälligen und effekthaschenden Moments, das die akademischen ordenbehangenen Troubadours oft so unausstehlich erscheinen lässt, in Wüllners Gesangskunst. Fast wäre es überflüssig, auf diesen schönen geistig-künstlerischen Ersatz für das, was Mütterchen Natur ihm versagte, noch hinzuweisen, nachdem wir im vorstehenden auf die ausserordentlich entwickelte ästhetische Kultur Wüllners als künstlerische Gesamterscheinung hingewiesen haben. Aber da immer und immer wieder die Stelzen des falschen, schauspielerisch affektierten Pathos und die Krücken des eitlen Virtuosentums dem in gewissen „Gesangstechnik-Fachspezialistenkreisen“ Bestgehassten auf den Lebensweg geworfen werden, so ist ein Protest hier doch nicht überflüssig. Nein, wenn einer erkannt hat, dass des Künstlers ärgster Feind — und des Publikums süssester Freund! — der Virtuos ist, so ist es Ludwig Wüllner, dieser wahrhaft „reproduzierende Musiker“, der sich so manchen dankbaren ohrkitzelnden Effekt zu Gunsten der Wahrheit der Stimmung, des Gefühls, des seelischen Ausdrucks entgehen lässt, dem es vor allem neben der sprachgesanglichen Vollkommenheit der Deklamation auf den psychischen Accent, auf den Sensitivismus der Leidenschaften, kurz auf die unerbittlich wahrhaftige Darstellung des letzten Willens seiner Liederdichter ankommt. Ein konzertierender Virtuose von sogenannten „anständigen Qualitäten“ vergisst nie bei allem bravourösem Feuerwerk, bei allem Tändeln, Spielen, würdelosen Schmeicheln den blöden Instinkten der Masse sich geflissentlich, eitel und kokett, in den grell beleuchteten Vordergrund zu drücken. Er ist vielleicht Künstler mit dem Verstand, aber sein Herz bleibt bei der Kunstausübung kalt. Ludwig Wüllner will nichts anderes sein als das selbstlose musikalische Sprachrohr des Dichterwortes, das er mit leidenschaftlich bewegter, ja schrankenloser Empfindungsfähigkeit uns vermittelt.

Respekt vor dem Gedicht, das ist nicht zuletzt eines der Geheimnisse Wüllnerscher Kunst. Verstehende Liebe zum Dichter, deren Verse den Musiker begeisterten, ein Dokument

des durchgebildeten harmonischen Künstlerstums Wüllners. Wer je den Goethe-Wolfschen „Prometheus" oder das Zarathustrische Nachtlied Nietzsche-Arnold Mendelssohns von Wüllner vernahm, glaubt, dass der Künstler auch als Recitator diese Menschheitsgedichte hinreissend schön und mit tiefstem Erfassen sprechen kann. Erst das Wort des Dichters, feinfühliges Erfassen seiner tiefsten Absichten, dann der Ton als das zugleich sinnliche und geistige Doppelspiegelbild des Begrifflichen und der Stimmung des Gedichtes und beides zusammenfassend die innigste Verschmelzung der poetischen und der musikalischen Form zum wahrsten Ausdruck im lyrischen Gesamtkunstwerk, das ist das Geheimnis wahrhaft künstlerischen, somit „produktiven" Reproduzierens. So individualisiert Wüllner jedes Lied, denn er ist der selbständige Begleiter des Dichters, nicht der Diener des Wortes.

Man kann eine Parallele ziehen zwischen Johannes Schlaf und Ludwig Wüllner. Was Schlaf einst mit dem „unterirdischen Dialog" beabsichtigte, den Zuhörern das Verborgene, Unausgesprochene, Unsichtbare zweier Seelen, die sich tastend umschleichen, herauswittern zu lassen und so eine viel sensitivere Wirkung zu erzielen, wie mit der direkten grobschlächtigen Bühnensprache, dasselbe strebt — mutatis mutandis — Wüllner im Liede an. Weitere Berührungspunkte dieser beiden grossen Lyriker: Auflösung der Form, Krystallisation um einen inneren Stimmungsmittelgrund, rein psychologische Wirkung, eine „immanente Rhythmik", die jedesmal „neu aus dem Inhalt herauswächst", die unbewusst angewandte künstlerische Technik im Hörer durch lyrische Gefühlsassociationen conforme Erregungen auszulösen. Mit einem Worte: das Wesen beider ist Suggestionskunst.

Nur die Feinfühligen ahnen, dass in jener mit Ludwig Wüllner zur That gewordenen harmonischen Verbindung von lyrischem Impressionisten und dramatischem Künstler die Morgenröte einer neuen Kunstgattung heraufdämmert, die wir bezeichnen mit Lebendes Lied. (Bitte dieses von mir zuerst gemünzte Wort nicht im missbräuchlichen Überbrettlsinn Berliner Rococokostümlieder zu verstehen!) Wenn es gelungen ist, den geistigen Rapport zwischen dem eigenen Empfinden und der „aufbrütesamen" — um ein bezeichnendes Wort aus der Terminologie der Wiener Decadentenschule anzuwenden — Ausdrucksweise Ludwig Wüllners zu finden, der wird von der reichen Fülle der Offenbarungen, von der suggestiven Kraft in Wüllners tiefleidenschaftlichem Wesen unwiderstehlich bezwungen werden. Und er wird dem genialen Vermittler danken, dass er, ein königlicher Schenker, die Schönheiten des deutschen Liedes vor ihm aufthut!





Von Hubert Ries dürfte die heutige Generation nicht viel mehr wissen, als dass er der jüngere Bruder des bekannten Schülers Beethovens gewesen, den Unterricht Spohrs genossen und jahrzehntelang als Konzertmeister an der Berliner Königlichen Oper gewirkt habe. Wenn ich im Folgenden das Leben des überaus bescheidenen Mannes, der am liebsten in der Stille mit grösster Treue und Hingebung seinem Beruf, fürwahr ein echter Künstler, nachgegangen ist, kurz skizziere,[1]) so erfülle ich damit eine liebe Pflicht gegen den gütigen Greis, der mir einst sein gastliches Haus geöffnet und mir manche Anregung auf musikalischem Gebiet gegeben hat.

Es war im April 1884, als ich das Haus in der Köpenickerstrasse betrat, in welchem der damals 82jährige Professor seit langem wohnte. Ich war erstaunt, wie rüstig und lebhaft der in seinem Äusseren peinlich sorgfältig gekleidete alte Herr noch war, der mir wie der alte Goethe in meiner Phantasie vorkam. Es dauerte nicht lange, so hatte er mir eine Violine in die Hand gedrückt und liess mich einen Satz aus der 3. Suite seines Sohnes Franz spielen, um zu sehen, ob ich für sein Hausquartett brauchbar sei. Noch mehr aber staunte ich, als ich dann daran teilnahm, wie vortrefflich und ohne jedes Zeichen von Ermattung der alte Herr an den Quartettabenden seine drei Quartette spielte. Freilich waren es nur ihm wohlbekannte Kompositionen von Haydn, Mozart, Spohr und seinem Bruder Ferdinand; auch Beethoven wurde gespielt, aber dessen Opus 18 nicht überschritten. Durchaus ablehnend verhielt sich Hubert Ries damals auch gegen Schumann und wollte vollends von Quartetten lebender Komponisten, selbst seines Sohnes Franz, nichts wissen, als ich einmal den schüchternen Versuch machte, ein derartiges Werk in unser Repertoire einzuschmuggeln. Ausser Quartett habe ich auch öfter mit ihm Duette, namentlich von Spohr und ihm selbst gespielt und manche Belehrung dabei empfangen. Immer hatte ich das Gefühl, eine durchaus harmonische, edle Künstlernatur von grösster Reinheit und Lauterkeit des Charakters und zugleich auch das Ideal eines glücklichen und zufriedenen Greises vor mir zu haben.

Er verleugnete den Rheinländer nicht. Im schönen Bonn ist er als Sohn des Kurkölnischen Konzertmeisters Franz Ries, der mit der Familie Beethoven innig befreundet war, zur Welt gekommen. Natürlich erlernte er schon in früher Jugend das Geigenspiel und trat schon 1811 mit einem Jugendgespielen (Anton Mohr) in einem Doppelkonzert von Stamitz öffentlich auf. Als aber sein Vater bald darauf als Steuereinnehmer nach Godesberg übersiedelte, verlor Hubert unter den Reizen des Landlebens die Lust zur Musik, wählte jedoch im Mai 1817 den wenigstens verwandten Beruf eines Notenstechers, den er natürlich im Hause des seiner Familie eng befreundeten Nikolaus Simrock in Bonn erlernen sollte. Allein bald brach hier die

---

1) Auf Grund der mir von seinen Söhnen gütigst zur Verfügung gestellten Notizen, welche Hubert Ries 1860 niedergeschrieben und dann bis 1885 fortgeführt hat.





I. 13

HUBERT RIES
* 1. APRIL 1802

Liebe zur Musik von neuem bei ihm aus, doch ging es nicht ohne Kämpfe ab, bis ihm erlaubt wurde, sich ihr ganz zu widmen. Mit grösster Sorgfalt unterrichtete ihn nun sein Vater wieder, bis er 1819 als Klarinettist beim 30. Infanterie-Regiment in Koblenz zur Leistung seines Militärjahres eintrat. Sehr viele musikalische Anregungen erhielt er im Hause des Geh. Medizinalrats Wegeler, bei dem er wohnte, und bei dem Leiter des Koblenzer Musikvereins, Appellationsrat Anschütz. Nach Ablauf der Dienstzeit kehrte er nach Godesberg ins Elternhaus zurück, fing jetzt an, sich mit Komponieren zu beschäftigen und studierte wieder bei seinem Vater eifrigst das Geigenspiel.

Anfang 1823 sollte er nach Berlin gehen, um sich bei Möser zu vervollkommnen, zog es aber vor, als er auf der Durchreise in Kassel den ihm bisher nur aus seinen Kompositionen und den Erzählungen seines Bruders Ferdinand bekannten Spohr kennen lernte, dessen Schüler zu werden. Diesen Unterricht liess sich Spohr übrigens nicht bezahlen; er wies die Annahme eines Honorars mit den schönen Worten zurück: „Lassen Sie das gut sein; ich bin mit Ihrem Bruder Ferdinand befreundet; wenden Sie Ihre Zeit durch fleissiges Studium nur gut an; das soll mein Lohn sein!" Spohr war ihm ein ebenso sorgfältiger und ruhiger wie strenger Lehrer, zog ihn viel in sein Haus und brachte ihn auch zu Familien, in denen gute Musik gepflegt wurde. Kaum ein Jahr währte dieser Unterricht, da konnte Ries schon im Febr. 1824 eine kleine Kunstreise unternehmen und im April nach Berlin, wo er bald mit Felix Mendelssohn befreundet wurde, als erster Geiger an das neue Königsstädter Theater übersiedeln. Allein als er hier mit der Spohrschen Gesangsscene sehr glücklich debutiert hatte, erkrankte er lebensgefährlich und wurde nur durch die aufopfernde Pflege, welche er im Hause des Königl. Garteninspektors Lenné in Potsdam fand, gerettet.

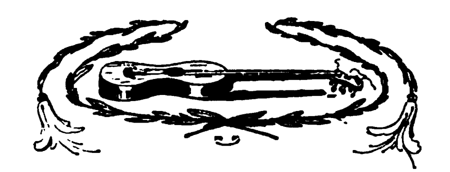
Im Jahre 1825 fand er eine Anstellung im Königl. Theater-Orchester, spielte auch vielfach Solo, z. B. in den Konzerten des Fräulein Henriette Sontag und der Madame Catalani; 1828 anvancierte er zum Symphoniedirigenten und 1829 zum Solospieler in den Balleten. In demselben Jahre schloss er am 14. Mai das Ehebündnis mit der Pflegetochter des Professors am Joachimsthalschen Gymnasium Marée, nicht ganz mit Zustimmung seines Vaters, nach dessen Ansicht ein Künstler sich nicht so früh binden dürfte. 1830 erhielt er von dem als Geiger geschätzten General von Pirch eine kostbare Stradivari geschenkt, auf der er sich bald darauf in Breslau, Prag und Wien[1]) hören liess. In den Jahren 1832—1836 veranstaltete er mit grossem Erfolge je 12 Quartettsoiréen, war aber, als er zum Konzertmeister aufrückte, infolge Kabalen Mösers genötigt, diese Veranstaltungen für die Folge aufzugeben. Eine gewisse Entschädigung fand er in der Leitung der philharmonischen Gesellschaft, die er bis Ende der 60er Jahre beibehielt. 1838 liess er sich im Leipziger Gewandhaus als Solist und Quartettspieler hören. Eine grosse Auszeichnung war seine Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste im Jahre 1839.

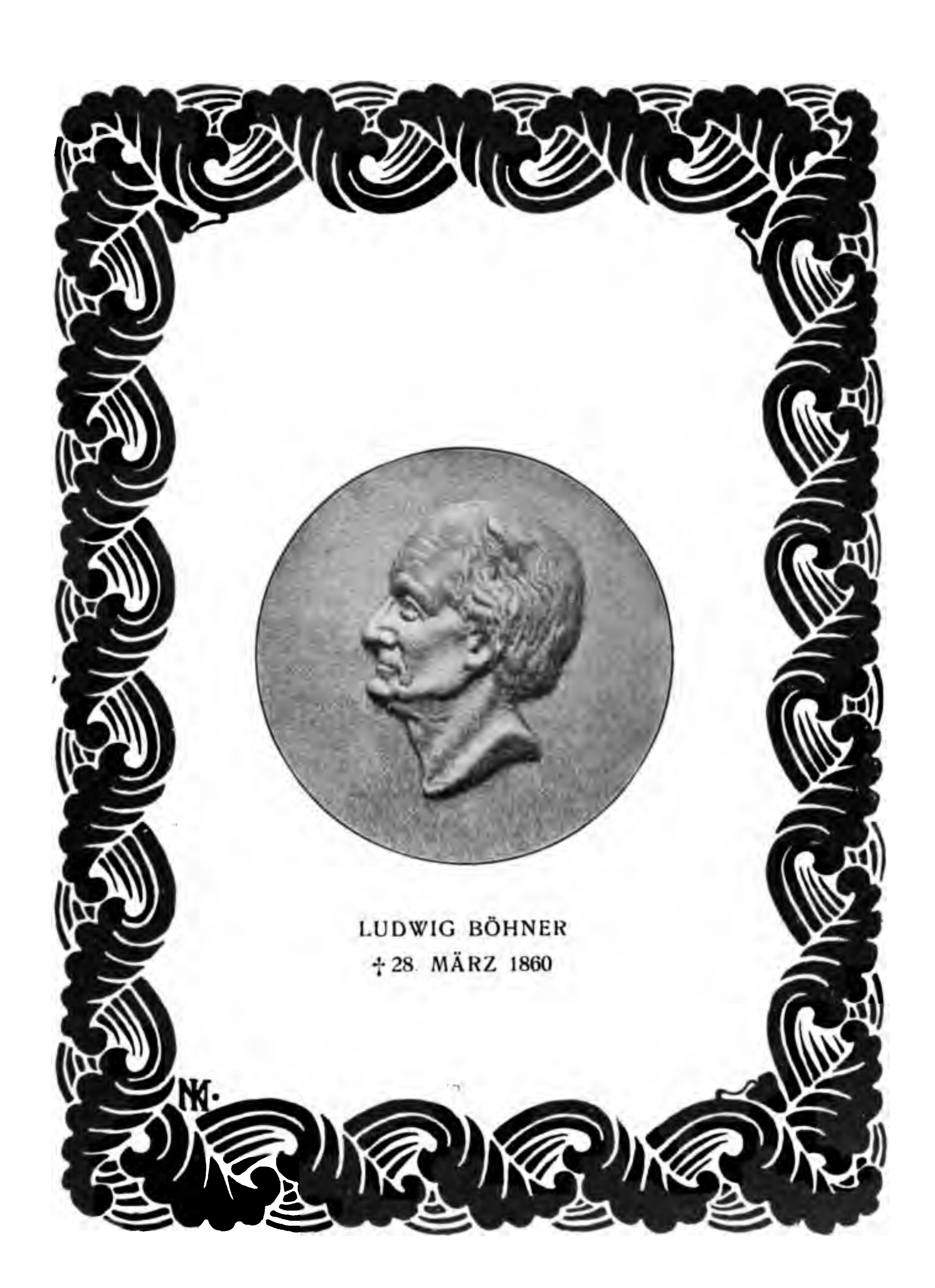
Da er sehr viel Unterricht erteilte, legte er seine pädagogischen Grundsätze in einer Violinschule nieder, die 1840 erschien, 1873 eine neue Auflage und 1868 eine Ergänzung in 100 Lagenstudien fand. Als im Revolutionsjahr sich die meisten Privatschüler verliefen, gründete er mit Genehmigung des Kultusministeriums eine Violinschule für gemeinsamen Unterricht, deren günstige Resultate die Veranlassung wurden, dass 1852 die Königl. Theater-Instrumentalschule reorganisiert und Ries' Leitung unterstellt wurde. Mit dieser Schule veranstaltete er am 1. April 1860 eine

1) Der Wiener Korrespondent der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Jahrg. 1830, Sp. 602) erklärt ihn der ihm zu Teil gewordenen enthusiastischen Aufnahme für durchaus würdig.

würdige Gedenkfeier für Spohr und trat bei dieser Gelegenheit zum letztenmale öffentlich als Konzertspieler auf. Die Solis in den Opern aber spielte er weiter, bis er am 1. April 1872 trotz seiner noch grossen Rüstigkeit mit vollem Gehalt in den Ruhestand trat. Mit Recht wurden ihm bei der Abschiedsfeierlichkeit von seinen Kollegen grosse Ovationen bereitet, denn sein Verdienst war es hauptsächlich, dass seit 1842 die noch heute sehr einträglichen Symphoniekonzerte für die Witwen- und Waisenkasse der Königlichen Kapelle ins Leben gerufen worden waren!

Sorgenlos verlief sein Lebensabend; Quartettspiel, Komponieren und Reisen boten ihm reichlichen Ersatz für den schweren Operndienst, der ihm anfänglich recht fehlte. Viel Freude erlebte er an seinen Kindern, von denen mehrere sehr tüchtige Künstler geworden sind, und an seinen Enkeln. Schwer lastete es auf ihm, als bald nach der goldenen Hochzeit die treue Gattin ihm entrissen wurde. Die ihm durch seinen früheren Chef Excellenz von Hülsen persönlich überbrachte Ernennung zum Königlichen Professor (26. Jan. 1882) nahm er als ein Zeichen, dass er am Königlichen Theater noch nicht ganz vergessen war, mit grosser Freude auf; der rote Adlerorden zierte ihn übrigens bereits seit 1863. Von seiner jüngsten Tochter Anna mit grösster Aufopferung gepflegt, ist er am 14. Sept. 1886 zur ewigen Ruhe eingegangen.





LUDWIG BÖHNER
† 28. MÄRZ 1860



JOH. LUDW. BOEHNER

(geb. 8. Jan. 1787, gest. 28. März 1860)

Von Karl Göpfart-Weimar

Wir leben im Zeitalter der Ausgrabungen, alle einigermassen noch „haltbaren“ alten Tonsätze werden vorgesucht, ausgestaubt und neu „herausgegeben“, alte Opern „bearbeitet“ und „ergänzt“ (Sylvana — Die drei Pintos — Noah — Trojaner u. s. w.); eine viel geübte Thätigkeit besonders der Herren Kapellmeister, die für wohlwollende Förderung junger wirklich eigenartiger Talente weder Herz noch Verständnis besitzen. So ist es s. Z. auch unserm guten Boehner ergangen: das Beste von seinen Werken wurde von den Kunstgenossen nicht sonderlich gefördert und war deshalb bald vergessen und das Geringere fand keine Beachtung mehr. Gerade von dem Besseren und Besten, das er geschrieben, sind keine neuen Ausgaben da. So z. B. von der Sonate op. 15 (komp. 1814) (Leipzig-Hofmeister), über welche Alb. Hahn in der „Tonkunst“ (No. 40 1876) schreibt: „Vier breit angelegte Sätze! Der erste voller Kontraste und reichen Wechsels in Themen, Läufern, Arpeggien, Melodieen und Modulationen. Der zweite ein Andante mit echtem Gesang in den Hauptthemen und breit angelegten packenden Wirkungen in den Zwischenteilen. Beide Sätze schliessen decent und edel. Der dritte ein heiteres, originelles und phantasievolles Scherzo. Der vierte endlich ein echtes sprudelndes Finale, in dem die Musiklust ihr volles Füllhorn ausschüttet. Wie aber fing alles zu sprechen an, als die Finger die schwarzen Noten als klingende Seelen aus dem Pianoforte herauslockten! Welch eine Sicherheit der Wirkung! Welch eine Natürlichkeit der Melodie! Wie kühn die Harmonieen! Und wie unerschöpflich in originellen kontrastierenden Läufern! Wohl erkennt sich der Zeitgenosse von Beethoven, Weber und Hummel; und doch ist er nicht etwa deren Abklatsch nur. Beethovens Innigkeit und Adel, Webers Grazie und Liebenswürdigkeit, Hummels Eleganz und Anstand, sie alle haben ihren künstlerischen Hauch auf Boehners Schaffen segnend gespendet, es ist dadurch aber eine neue originale Quelle ins Fliessen gekommen. — Übrigens erfordert sie keinen ungeübten Spieler, denn sie ist, wie die von Weber und Beethoven in Konzerten beliebten, eine ‚grosse‘ Sonate“. — Aber noch Schöneres enthalten seine Klavierkonzerte mit Orchester, von denen die beiden, das erste in Es-dur und das zweite in D-dur noch heute jederzeit sich für Virtuosen zum öffentlichen Vortrag eignen. — Um die Frage, „Was ist es mit Boehner?“ endlich einmal zum Abschluss zu bringen, erbat ich mir die „Boehneriana“ der Hofbibliothek zu Gotha. Das ist die dort aufbewahrte Sammlung von nahezu sämtlichen Werken des Thüringer Altmeisters, gehörig dem Gothaer „Boehner-Verein“ (Vorstand Herr Rentner C. Vey-Gotha.) Ein monatelanges Sichten und Durcharbeiten der Tonstücke, in der Hauptsache aus Klavierwerken bestehend, ergab, dass sich die folgenden opera als zum Neudruck besonders geeignet, erwiesen: a) Für Klavier 2hdg.: op. 3 (7 Var.), 4, (Klavier-Quartett in einem Satze), 7, I. Konzert in Es, 8, II. Konzert in D. (Das Adagio daraus ist als op. 106 (Adagio romantique) Kassel-Luckhardt, erschienen)

11, III. Konzert in C., 14, IV. Konzert in A (ein Satz) 15, I. Sonate, 20, (Phantasie und Var.) 48, (Phantasie), 70, (Phantasie-Walzer) 74, (Valse Caprices — sehr schön). b) Klavier 4hdg.: Symphonie D-moll op. 130 im Neudruck mit op. 160 bezeichnet. Grosse Konzert-Ouvertüre, Palm-Ouvertüre, Fant. romanesque, Ouvertüre z. Oper „Dreiherrnstein". — (Die Oper selbst enthält viele rein musikalische Schönheiten, aber die „Dichtung" ist einfach unmöglich, schreckliches Zeug von einer albernen Gestaltung im Biedermaiertone öder Süsslichkeit — schade um die Musik, die sich stellenweise zu Mozartisch-Weberischer Schärfe im Ausdruck erhebt, aber auch viel konventionellen „Opernschwalg" aufweist. — Eine Anzahl der obenstehenden vortrefflichen Werke hat die Firma — F. G. L. Gressler. Langensalza — neu herausgegeben, desgleichen auch ein zweiheftiges „Boehner-Album". — Es wären nun noch neu zu drucken die Werke: 3, 4, 7, 8, 11, 14, 15, 20, 48, 70, 74; alle wahren Freunde der Muse Boehners warten schon lange mit Sehnen, dass dies bald geschehen möge! — Spes non confundit. —





MUSIK AM BOSPORUS

von

Paul Lange-Konstantinopel

Mit einem ganz besonderen Gemisch von Freude und Niedergeschlagenheit berichte ich heute über unsere musikalischen Verhältnisse in Konstantinopel. Fortschritt auf einer Seite, Rückgang auf der anderen. Es ist sehr schwer, in kurzen Zügen für Aussenstehende ein Bild von den hiesigen Musikzuständen zu geben. Es ist eben alles ganz anders, als anderswo; Publikum, Konzertwesen, allgemeiner und privater Musik-Unterricht, Theater, Hausmusik, Schulen, Nationalitäts-Unterschied; alles trägt einen ganz anderen Charakter, hat ganz andere Bedingungen, Ursachen, Wirkungen als irgendwo in der Welt.

Unser sogenanntes Publikum besteht hauptsächlich nur aus Mitgliedern der verschiedenen europäischen Botschaften resp. diplomatischen und sonstigen Vertretungen, den besseren Familien hiesiger europäischer Kolonieen und den gebildetern, meist kürzere oder längere Zeit in Europa erzogenen Familienmitgliedern griechischer, armenischer, auch türkischer Nation. — Dieses Publikum ist einerseits furchtbar blasiert und beurteilt jede hiesige Leistung nach europäischem Massstab, andererseits zu nachsichtig resp. parteilich chauvinistisch, denn jeder möchte seine Musik hören. Da es keinen sogenannten „Hof“ giebt, der also tonangebend ist, so könnten die einzelnen diplomatischen Vertretungen in ihren herrlichen Palästen Centralpunkte für Kunst und Wissenschaft bilden. Das ist momentan leider absolut nicht der Fall. Zu Zeiten eines Lord Dufferin, v. Radowitz, Nelidoff wehte noch ein künstlerischer Hauch durch die Salons. Das ist ganz anders geworden. Ein Unglück für das rationelle öffentliche Konzertleben sind die Wohlthätigkeitskonzerte und Bälle, durch welche sich die einzelnen Nationen für ihre speziellen Wohlthätigkeitsinstitute aussaugen; wodurch auch wirklich die Mitglieder der Botschaften und die höheren türkischen Beamten ausgebeutet werden in einer solchen Weise, dass sie die Lust verlieren, wirkliche Künstler-Konzerte zu unterstützen. Also das eigentliche Konzert-Publikum ist immer dasselbe und repräsentiert eigentlich nur das Kunstpublikum einer deutschen Provinzialstadt. Für ein Künstler-Konzert sind — der hohen Unkosten wegen — die Preise viel zu hoch, da die Säle zu klein sind. Vor dem grossen Brande existierte ein grosses Theater „Naeum“, das die früheren Sultane unterstützten, und wo grosse Künstler und ein gutes Orchester engagiert werden konnten. Die reichen, besonders griechischen Kunstmäcene sind weggezogen, die finanziellen Verhältnisse sind erheblich gesunken, und so haben wir nur noch traurige italienische resp. französische Wander-Opern- und Operettentruppen, die ein klägliches Dasein fristen. Ausnahmsweise haben nur noch die Sarah Bernhardt, die Réjane und andere französische Stars mit ihrer Truppe einen glänzenden pekuniären Erfolg zu verzeichnen, besonders durch Hilfe der Magnificenz S. M. des Sultans. Für die Orchester- und Symphonie-Konzerte wurde die Lage geändert durch die von mir vor zehn Jahren in der deutschen Gesellschaft gegründeten Teutonia-Symphonie-Konzerte, die aber wegen der bekannten deutschen Einigkeit nach vier Jahren eingingen. Seit dieser Zeit schläft die Teutonia in künstlerischer Hinsicht, und die Union française nimmt jetzt die führende Stellung ein mit ihren Concerts symphoniques unter einem recht schwachen

italienischen Maëstro. Aber das Interessante dabei ist, dass fast nur deutsche Musik von dem unter meiner Leitung geschulten Orchester gespielt wird: Beethoven, Mendelssohn, Wagner u. a. Die Konzerte sind gut besucht, leisten hier und da Annehmbares, können sich aber auch nicht halten, da Dilettanten an der Spitze stehen, die nur persönliche Interessen verfolgen, der Kapellmeister aber keine eigene Meinung hat, noch haben darf.

Ein gutes Orchester dauernd zu erhalten, ist unmöglich, da keine ständigen Konzerte existieren; die Musiker, meist Italiener, sind gezwungen, in Cafés chantants, Gartenmusiken ihr Leben zu fristen. Die Musik in öffentlichen Gärten, die gute Musik aller Nationen in den unteren Volksschichten popularisieren könnte, ist auch wieder im Rückzug begriffen durch Chicane und allgemeine Misère. Da ist vorläufig wenig mehr zu machen. Erfreuliche Fortschritte sind nur zu verzeichnen auf dem Gebiet des Schul- und Privatunterrichts. Früher wurden in den Schulen nur italienische Opern-Arien resp. Ensemblesätze gesungen und Variationen über Themen aus diesen Opern überall auf dem Klavier gespielt. Von einer rationellen Chorgesangs- resp. Klaviermethodik war keine Rede. Jetzt ist das alles anders geworden. Andere tüchtige jüngere Lehrkräfte verschiedenster Nationen haben dazu beigetragen, dass Beethoven, Chopin und alle anderen Meister klassischer und moderner Art in den Familien bekannt geworden sind. Dass natürlich jetzt — wie überall, so auch hier — die Jammerinstrumente, die Mandoline und auch die Guitarre ihr grosses Wesen treiben, thut nicht viel zur Sache. Der Bann ist gebrochen und fast in jedem guten armenischen, griechischen und auch türkischen Haus wird gute Musik betrieben. Nur für das eigentliche Konzertwesen ist vorläufig wenig Hoffnung für einen Fortschritt vorhanden. Die Menschen hier leben nur ihrem Geschäft am Tage; abends wird nicht ausgegangen. Man spielt abends sein Triktrak oder, was jetzt in diesen besseren Familien sogar eine allgemeine Leidenschaft geworden: Karten — und zwar mit hohen Einsätzen und leider die Damen voran. Wo bleibt da noch Zeit übrig für Konzerte; ausser für Wohlthätigkeitskonzerte.

Was nun die Konzerte fremder Künstler anbetrifft, so sind die Chancen für diese erheblich gesunken, und rate ich hiermit jedem, nicht mehr herzukommen, wenn er „Geschäfte" machen will. S. M. der Sultan ist in den letzten Jahren so belästigt worden mit Empfehlungen aller Art, dass er sich ein für allemal diese Empfehlungen verbeten hat. Er ist einfach ausgenutzt worden, weil er zu generös war. Nach dieser Hinsicht sind hier alle Hoffnungen von nun an begraben. Die Herrn Botschafter wollen und können nichts mehr thun. — Und es ist gut, dass es so gekommen. Der eigentlichen Entwickelung der Kunst hierselbst schadete diese Aussaugungstheorie nur; nichtsdestoweniger ist jeder Künstler herzlich willkommen, der nur der Kunst willen hierher kommen will, und dem wir alle dankbar sein werden, wenn er durch ausgezeichnetes Können ohne Reklame und belästigende Empfehlungen uns unvergessliche Stunden — fern von der Heimat — bereitet.

Die letzte Saison war ziemlich arm an rein künstlerischen Genüssen. Ausser dem Böhmischen Streichquartett, das hier schon fest in der Gunst des Publikums durch seine ausgezeichneten künstlerischen Leistungen steht, hörten wir nur die recht gute Sängerin Petersen, die aber pekuniär auch nicht viel gewann; eine Pianistin, die mit grosser Reklame auftrat, aber absolut nicht imponierte: Fräulein von Unschuld und den jugendlichen Geiger Hans Lange, Schüler vom Prager Konservatorium besonders vom Meister Levçek, der durch sein feuriges Temperament, geniale Auffassung und glänzende Technik sich in zwei Konzerten die Herzen aller Nationen gewann. Nächstens werden wir eine russische Sängerin, die Altistin vom Theater in Petersburg, und Prof. Auer im Saale der russischen Botschaft hören; denn die Russen sorgen hier noch am besten für ihre Künstler.

EINE AUFFÜHRUNG DES KIELSCHEN CHRISTUS IN POSEN

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

In dem kleinen Aufsatz über Friedrich Kiel, der sich im ersten Bande der „Musik" S. 146 ff befindet, hatte ich auf die bleibende Bedeutung Kiels als Komponisten geistlicher Chorwerke hingewiesen und u. a. gesagt: „Seine Passionsmusik Christus, in der man (neben seinem unleugbaren Vorbild Bach) auch Mendelssohns Einfluss erkennt, darf man getrost neben die Bachschen stellen. Dieser Christus, der bald nach seinem Erscheinen überall mit grösstem Erfolge aufgeführt worden ist, sollte von unseren Chorvereinen wieder öfter zur Aufführung gebracht werden." Wenn ich auch nicht glauben darf, dass diese meine Anregung Herrn Musikdirektor Professor C. R. Hennig in Posen bestimmt hat, den Kielschen „Christus" wieder einmal zu Gehör zu bringen, so verdanke ich ihr doch zu meiner grossen Freude die Einladung, dieser Aufführung beizuwohnen. Wenn mir nun noch seitens der Redaktion dieser Zeitschrift gestattet worden ist, auf diese Posener Aufführung näher einzugehen, so war dafür ausser dem Wunsche, nochmals energisch auf die Wiederbelebung des bedeutenden Werkes hinzuweisen, noch ein Umstand mitbestimmend: die Pflicht der Dankbarkeit gegen Herrn Professor Hennig, der im Kampfe für deutsche Kultur in der vom Polentum stark bedrängten Stadt Posen seit dem Jahre 1869 seinen Landsleuten die besten Schätze der deutschen Musik mitteilt und sie auch dadurch für jenen Kampf stärkt; er ist übrigens ein begeisterter Anhänger Kiels, den er auch als Lehrer verehrt, und hat den „Christus" bereits in den Jahren 1876 und 1884 aufgeführt.

Entstanden ist dieses Oratorium im Winter 1871/72. Seine erste Aufführung erfolgte in den Berliner Reichshallen durch den Sternschen Gesangverein unter Robert Radeckes Leitung; die Hauptsolopartie sangen dabei Stockhausen und Frau Joachim. Am 20. November desselben Jahres folgte dann der Riedelsche Verein in Leipzig nach. Seinen Einzug in die Berliner Singakademie hielt der „Christus" im Jahre 1878 und fand eine solch begeisterte Aufnahme, dass er in demselben Jahre noch wiederholt wurde. Als ausgezeichneter Interpret der Hauptpartie erntete bei den zahlreichen Aufführungen in den Provinzen neben Stockhausen hauptsächlich Herr von Senft-Pilsach grossen Ruhm. Vielleicht hängt es mit dessen Hinscheiden auch zusammen, dass in den letzten Jahren der „Christus" so verhältnismässig selten aufgeführt wird.

Viele Gesangvereine, die sich an die grossen Passionsmusiken Bachs nicht wagen können, behelfen sich gelegentlich noch mit Grauns Tod Jesu oder auch mit Spohrs „Des Heilands letzte Stunden". Es liegt mir durchaus fern, diese Werke, welche sehr viel Schönes und Wertvolles in musikalischer Hinsicht enthalten, herabzusetzen, aber den Vergleich mit dem Kielschen „Christus" können sie nicht im entferntesten aushalten. Schon in Bezug auf den Text nicht. Kiel hat in überaus glücklicher Weise diesen durchweg aus der Bibel und zwar nach den Evangelien, den Episteln, den Psalmen, und der Offenbarung Johannes zusammengestellt; nur einmal verwendet er ein Kirchenlied: Mein Jesu stirbt; er lässt die Handlung nicht, wie

Bach und neuerdings auch Woyrsch, durch einen Evangelisten erzählen, sondern führt alle Personen des Dramas direkt ein; selbst die lyrische Einlage, die er einem Mezzosopran und dem Chor zugeteilt hat, entstammen direkt der heiligen Schrift. Das ganze Werk zerfällt in eine Anzahl von Bildern oder vielmehr dramatischen Scenen, die lebendig vor unser Auge treten. Es sind dies: „Christi Einzug in Jerusalem, Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, Petrus verleugnet Christum, Christus vor dem Hohenpriester, Christus vor Pilato, Christi Auferstehung und Himmelfahrt". Die eigentliche Leidensgeschichte wird also aufs glücklichste durch zwei Freudenfeste eingerahmt, das Tragische der Hinrichtung durch die Auferstehung gemildert, während der Jubel beim Einzug in Jerusalem im starken Kontrast zu den folgenden Ereignissen steht. Dementsprechend ist auch die Musik konzipiert; treffender kann z. B. der Umschwung in der Stimmung nach dem schwungvollen Doppelchor „Gelobt sei, der da kommt" gar nicht gekennzeichnet werden, als in dem Schlusschor der 1. Abteilung: „Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret". Ein Muster lebendiger Abwechslung zwischen dramatischen und betrachtenden Stellen ist „Christi Abendmahl"; geistvoll ist die Verleugnungsscene. Als ein Meisterwerk moderner musikalischer Dramatik darf die Scene „Christus vor Pilato" angesehen werden; ein hinreissender gewaltiger Zug erfüllt sie; die leidenschaftliche Erregung, der wilde Fanatismus des Volkes kommt darin prachtvoll zum Ausdruck. Ebenfalls ist dies der Fall bei der musikalischen Schilderung des Aufruhrs in der Natur, welche nach dem Tode Christi losbricht. Und wie versöhnend, wie beruhigend wirkt der Epilog; in diesem werden gegen den Schluss die friedlichen Motive, welche am Anfang des Werkes ertönen, wieder verwandt; wunderbar schön ist das Duett der beiden Marien, noch schöner und inniger aber das Duett zwischen Christus und Petrus. Mit einem jubelnden Halleluja schliesst das Werk.

Ich hatte den „Christus" auch seit einer Reihe von Jahren nicht gehört und war wieder ergriffen von den vielen tief poetisch empfundenen Stellen, von dem tiefen Ernst und der grossen Innerlichkeit, die das ganze Werk atmet. Mag auch eine absolut neue Auffassung, eine Originalität der Erfindung vielleicht nicht nachzuweisen sein, möchte man namentlich die Rezitative mitunter schärfer ausgeprägt und überzeugender wünschen, man kann sich doch der tiefen unmittelbaren Wirkung nicht entziehen, ganz abgesehen davon, dass man das immense spezifisch musikalische Können Kiels durchweg bewundern muss.

Ein grosser Vorzug des Werkes ist der, dass es auch von kleineren Vereinen, die nicht über grosse pekuniäre Mittel verfügen, zur Aufführung gebracht werden kann; der Chor, welcher öfter achtstimmig ist, darf freilich nicht zu klein sein; das Orchester erfordert keine zu starke Besetzung, Kiel behilft sich sogar mit zwei Hörnern, die Posaunen sind allenfalls entbehrlich, die Orgel fehlt. Die kleineren Soli können bequem von Dilettanten gesungen werden, so dass nur eine künstlerische Vertretung für den Christus und die Mezzosopranpartie nötig ist.

Die Posener Aufführung machte Herrn Professor Hennig alle Ehre; die Chöre, die in diesem Oratorium einen grossen Raum einnehmen, waren ausgezeichnet einstudiert und klangen prachtvoll; hervorheben möchte ich namentlich die Chöre „Wiewohl er Gottes Sohn war", „Sein Blut komme über uns", „Siehe, das ist Gottes Lamm", den Altchor „Siehe, ich stehe" und vor allem die Volkschöre vor Pilatus. Für die Mezzosopranpartie kann ich mir kaum eine bessere Vertreterin denken, als Frau Geller-Wolter, die ausgezeichnet disponiert war und sehr stimmungsvoll ihre Arien vortrug. Für den ruhigen getragenen Stil der Christuspartie ist Herr van Eweyk durchaus geeignet; ich habe ihn selten so ausdrucksvoll singen hören. Die kleineren Partieen waren bei den Herren Richard Fischer und Emil Liepe, sowie bei Frl. Eva Lessmann in guten Händen.



Als ich im vorigen Hefte der „Musik" ein anscheinend für ein Orgelwerk bestimmtes Adagio von Beethoven mitteilte, sprach ich die Vermutung aus, dass ein Mozartsches Vorbild für eine solche Komposition, die F-moll-Phantasie (Köchel 608), Beethoven nicht unbekannt geblieben sein würde. Was ich dort vermutete, lässt sich beweisen: Beethoven hat nicht nur Mozarts Komposition gekannt, sondern sogar das Autograph derselben in Besitz gehabt!

Bekanntlich erwarb Dr. Erich Prieger in Bonn vor vier bis fünf Jahren die hochbedeutende Autographen-Sammlung Artaria in Wien, die er vor kurzem in dankenswerter Weise zum Ankaufspreise dem Preussischen Staate für die Königliche Bibliothek zu Berlin überlassen hat. Dr. Prieger nun, der während seines Besitzes diese Autographen gründlich studiert hat, macht mich darauf aufmerksam, dass die darunter befindliche Originalhandschrift der Mozartschen Phantasie aus Beethovens Nachlass stammt. Allerdings findet sich im Verzeichnis von Beethovens musikalischem Nachlass (abgedruckt u. A. bei Thayer, Chronolog. Verzeichnis der Werke Beethovens, Berlin 1865, S. 173 ff.) diese Mozartsche Handschrift nicht besonders aufgeführt; dies kann aber nicht auffallen, da unter den „Geschriebenen Musikalien verschiedener Compositeurs" der Abteilung V des Auktions-Katalogs sich mehrfach Nummern wie „18 verschiedene Piecen", „17 verschiedene Stücke" u. dgl. befinden. Und das Mozartsche Autograph trägt auf dem Rande ausdrücklich die wohl von Artaria herrührende Bemerkung „Della Lezitaz. Beethoven" d. h. „Aus der Beethovenschen Auktion".

Hat demnach Beethoven das Mozartsche Manuskript besessen, so ist natürlich die Wahrscheinlichkeit um so grösser, dass er sich zum Schaffen einer ähnlichen Komposition für ein Orgelwerk veranlasst fühlte. In der That erscheint, wenn man die beiden Autographen mit einander vergleicht, das eine schon äusserlich fast als eine Vorlage des anderen. Und sehr wahrscheinlich ist dem Mozartschen Vorbild auch der im Ganzen noch Mozartsche Stil mit seiner Klangschönheit und ruhigen Anmut in dem Werke des nachschaffenden Meisters zuzuschreiben, wie er sich etwa gleichzeitig in dem Quintett für Pianoforte und Bläser op. 16 bei Beethoven wiederfindet.





BÜCHER

I. **Karl Nef:** Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Fünftes Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902.

II. **Walter Niemann:** Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Sechstes Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902.

III. **Hugo Riemann:** Katechismus der Musikgeschichte. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 2 Bändchen. Max Hesses Verlag, Leipzig, 1901.

V. **Hugo Goldschmidt:** Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

V. **Dr. Erich Urban:** Strauss contra Wagner. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

I. Jedes Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft bringt eine streng wissenschaftliche Sonderstudie über ein Spezialgebiet der Musikwissenschaft. Im fünften Beiheft beschäftigt sich Karl Nef mit einer „der dunkelsten Perioden der neueren Musikgeschichte“, nämlich mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, speziell mit der deutschen Instrumentalmusik während dieser Zeit. Die deutsche Suite entwickelt sich in ihr, indem sie zu der blossen Folge von Tanznummern selbständige Instrumentalsätze (Sinfonia, Praelude, Capriccio) hinzufügt und dadurch allmählich einen selbständigen, vom Gesangsstil, aber auch von der wirklich getanzten Tanzmusik sich emancipierenden Instrumestalstil herausbildet, welcher die grossen Instrumentalkompositionen unserer klassischen Epoche erst ermöglicht hat. Es sind hierzu Kompositionen besprochen von Rosenmüller-Nürnberg, Pegel-Leipzig, Kradenthaller-Regensburg, Scheiffelhut-Augsburg, Biber aus Österreich, Krieger-Nürnberg, dem berühmten Buxtehude-Lübeck, Rauch aus dem Elsass. Aber noch in derselben Periode wurde die deutsche Suite wieder zurückgedrängt durch das Eindringen der französischen Suite, welche die französische, aus Adagio, Allegro und Adagio zusammengesetzte Ouvertüre brachte und wesentlich homophon und tanzmässig war. Die ersten Deutschen, die in diesen Formen komponierten, waren Erlebach und Aufschnaiter aus Nürnberg, welche die berühmten „Florilegien“ des Franzosen Muffat nachahmten; weiter sind zu nennen Joh. Kaspar Fischer und J. A. Schmicorer aus Augsburg. Aber auch die grossen deutschen Meister J. S. Bach und Händel pflegten die französische Suite; die deutsche Suitenart wurde dabei leider fast völlig verdrängt. Der Verfasser verdeutlicht seine gediegene Studie durch den Abdruck von acht Instrumentalstücken, ausgewählt aus den Werken der genannten Komponisten, von denen die Veröffentlichung grösserer Kompositionen zu erhoffen steht.

II. Was die Entzifferung der mittelalterlichen, ganz besonders der frühmittelalterlichen Musik so wesentlich erschwert, ist der Umstand, dass die Notenschrift, beziehentlich die Art ihrer Anwendung, noch nicht ein für allemal feststand, sondern sich m



Zustand der Entwicklung befand und daher fortwährend den Veränderungen unterworfen war. Deshalb beschäftigen sich in neuerer und zumal in neuster Zeit erfreulicherweise immer mehr Musikforscher mit dem Studium eben dieser Entwicklung. Neben der Neumennotierung ist jedenfalls die Mensuralnotenschrift mit ihren Ligaturen das schwierigste Kapitel dabei. Walter Niemann untersucht nun die Mensuralnotation und die Ligaturen aus der Zeit der Anfänge einer geregelten Polyphonie, nämlich aus der altfranzösischen Komponistenschule im 12. Jahrhundert von Lesninus und Perotinus Magnus bis zu Johannes de Garlandia dem Älteren und Pseudo-Aristoteles. Wenn man die Ligaturen und ihren Sinn sich vor Augen hält, erscheint diese Art der Notierung recht willkürlich; verfolgt man aber genauer die Darstellung der sechs Modi mit ihren zahlreichen Unterarten in der Darstellung Niemanns und sieht man sich deren Notierung in jedem einzelnen Falle genauer an: so erkennt man bald, dass die alten Musikgelehrten gar streng logisch verfahren sind, ja viel zu logisch für die musikalische Praxis, die sich nun einmal gegen die Fesseln einer mathematischen Logik sträubt. Die Bedeutung der Ligaturen in der vom Verfasser behandelten Zeit weicht nicht unwesentlich von der des musikalisch reiferen musikalischen Mittelalters ab. Niemann hat seinem Werke eine grosse Tabelle beigefügt, auf welcher der Sinn der altfranzösischen Ligaturen zu ersehen ist, andrerseits auch ihre Bedeutung in späterer Zeit, und welche allen, die sich mit der Entzifferung von Mensuralnoten beschäftigen, grosse Dienste leisten dürfte. Der Verfasser zeigt eine ausgezeichnete Kenntnis der zahlreichen mittelalterlichen, wissenschaftlichen Musiktraktate, aus denen er zahlreiche Irrtümer berichtigt; am meisten fusst er auf dem sogenannten Anonymus 4. Zum Schluss bringt der Verfasser zwei Motetten in der Urnotierung, in der Notierung Coussemakers und endlich in seiner eigenen, verbesserten Niederschrift. Daraus erkennt man allerdings wieder, wie ungeheuer die Fortschritte sind, welche die, gegenwärtig eine so hohe Blüte erlebende Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten gemacht hat. Niemanns Werk ist zwar eine schwierige, dafür aber auch eine ungemein lohnende, fruchtbringende und instruktive Lektüre.

III. Die beiden Bändchen des Katechismus der Musikgeschichte bestehen zusammen aus drei Teilen: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift und Geschichte der Tonformen (Musikgeschichte im engeren Sinne). Wenn man die beiden Auflagen des kleinen, aber ungemein gründlichen Werkes vergleicht, so erkennt man abermals die Spuren der ungeheuren Arbeitsleistung, welche die Musikwissenschaft in den letzten 15 Jahren geschafft hat, und an welcher der Verfasser selbst einen nicht geringen Anteil hat (man vergleiche z. B. seine „Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert" u. a. m.); denn das Büchlein hat recht beträchtliche Umänderungen erfahren, insbesondere im zweiten und dritten Teil. Bei einem Hugo Riemann versteht es sich von selbst, dass auch die neueste musikwissenschaftliche Literatur mit berücksichtigt worden ist, so ungemein zahlreich sie auch ist; infolgedessen ist in dem vorliegenden Katechismus nichts veraltet, und der Musiker wie der Musikfreund können sich seiner daher stets mit vollstem Vertrauen bedienen. Ganz besonders der zweite und der dritte Teil sind höchst instruktiv, dabei trotz der Frage und Antwortform (die indessen nur äusserlich gewahrt ist) streng zusammenhängend, und enthalten eine schier unglaubliche Fülle von Wissen. Deshalb kann das Werk nicht genug empfohlen werden. Der Musiker glaube ja nicht, dass er diese wissenschaftlichen Dinge nicht zu wissen brauche! Heutzutage verlangt man von jedem selbständigen Manne erstens eine allgemeine Bildung, zweitens aber in seinem Berufsfach ein umfassendes, im Zusammenhange bewusst erfasstes Wissen, welches gar nicht reich genug sein kann. Umsomehr muss dasselbe von dem der Musik Angehörigen verlangt werden, zumal die Musik einen so hohen Anspruch auf kulturelle Bedeutung macht und machen darf. Ein

Musikausübender, dem sowohl jene allgemeine als auch die speziell berufliche Bildung abgeht, ist kein Musiker, sondern ein armseliger Musikant, ein unbedeutender Tagelöhner der Musik! Darum mögen sich ja alle, deren Beruf die Musik ist, diesen in seiner Art völlig unvergleichlichen Katechismus anschaffen: er enthält alles Wissensnötige aus den verschiedenen Gebieten der Musik in gedrängtem, aber bei ernsterem Fleisse wohlverständlichem Überblick. Die Darstellung der Musikgeschichte ist unparteiisch; der Verfasser berichtet nur und enthält sich des Urteils. Nur Beethoven erscheint, den anderen Tonheroen gegenüber, etwas knapp behandelt; unter den Liederkomponisten vermisst man Cornelius, und unter den „wichtigsten Namen der Musikgeschichte" hätte unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts doch wohl auch Verdi genannt werden können. Die Komponisten der neusten Zeit sind in einem neu hinzugekommenen, kurzen Abschnitt behandelt oder doch wenigstens erwähnt. Der Verfasser glaubt nicht, dass es den anderen Nationen bereits gelungen ist oder demnächst gelingen dürfte, Deutschland die Führerrolle in der Musik zu entreissen. Curt Mey.

IV. Von den 412 Seiten, welche die ungemein fleissige und sorgfältige Arbeit des Berliner Konservatorium-Direktors umfasst, entfallen nur die ersten 150 auf den Text: den grössten Teil des Bandes bildet ein Anhang, Musikbeispiele enthaltend. Die Grundsätze, die der Verfasser in dem Vorwort zu diesem Anhang ausspricht, scheinen mir für die ganze Arbeit charakteristisch und massgebend gewesen zu sein: wie er hervorhebt, dass er für die Niederschrift der Musik-Beispiele die moderne Art der Notierung gewählt habe und auch sonst bemüht gewesen sei, sein Werk nicht bloss für die Musikgelehrten im engeren Sinne des Wortes abzufassen, so geht andrerseits auch aus dem Texte hervor, dass der Autor, bei aller Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit, welche die Aufgabe erheischt, doch das profanum vulgus nicht hat ganz fern halten wollen. Und man kann ihm dafür aufrichtig Dank wissen, da gerade das grosse Publikum und die Musikfreunde von den Anfängen des Musikdramas noch lange nicht so viel wissen, wie notwendig ist, wenn für die Weiterentwickelung das richtige und volle Verständnis gewonnen werden soll. Die eigentlichen „Studien" des Verfassers verteilen sich über drei Gebiete: 1. die römische Oper der Jahre 1600—1647; 2. die musikalische Komödie des 17. Jahrhunderts; 3. das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, letzteres eine Monographie, die bereits in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft veröffentlicht, mit Erlaubnis der Verleger als notwendige Ergänzung in das Werk aufgenommen worden ist. Im ersten Teil tritt die Gestalt Stefano Landis, des Komponisten von „La morte d'Orfeo", stark in den Vordergrund; in dem hochinteressanten zweiten Kapitel fesselt vor allem die historisch, kulturhistorisch und musikhistorisch gleichinteressante und reizvolle Persönlichkeit des Dichters Giulio Ruspipliosi, der 1600 geboren, 1657 Kardinal, 1667 als Clemens IX. den päpstlichen Thron bestieg, die Tiara aber nur zwei Jahre lang getragen hat. Von ihm, dem Dichter des Alèssio, heisst es: „Wir dürfen ihm unbedenklich nicht nur das Verdienst anrechnen, die dramatische Musik aus dem engen Bannkreise des Schäferspiels hinaus in die weiten Bahnen der zeitgenössischen Literatur geführt, sie auf ihre Fähigkeit zur Verbindung mit dem dramatischen Gesamtleben der Zeit hingewiesen zu haben; wir dürfen ihn vielmehr schlechthin als den Vater der musikalischen Komödie und der Opera buffa überhaupt ansehen". Was der Goldschmidtschen Monographie noch besonderen Reiz und Wert verleiht, ist, dass sie eben nicht das Werk eines einseitigen Musikers ist, sondern eines Mannes, der, ebenso mit historischen wie modernen Bildungselementen durchtränkt, gleicherweise die treibenden Faktoren auf musikalischem wie auf literarischem Gebiete in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen verstanden hat. So werden die Musikhistoriker und die Literaturhistoriker der Goldschmidtschen Monographie, die zudem mit einem sorgfältig ausgearbeiteten Namen- und Sachregister ausgestattet ist, in gleichem Masse Anregung und Belehrung zu verdanken haben. M. Steuer.

V. Als ich dies Büchlein zur Lektüre in die Hand nahm, hatte ich soeben Dr. Paul Marsops gehaltreiche Artikelreihe über den „Kern der Wagner-Frage" in der Beilage zur „Münchner Allg. Ztg." aufmerksam studiert. Und als ich es wieder weglegte, musste ich sehr anhaltend darüber nachdenken, was ich denn eigentlich in meinen Büchern „Wagneriana" und vom „Modernen Geist in der Tonkunst" alles gesagt hatte. Auch zu Dr. Max Grafs geistreichen „Wagner-Problemen" schweiften meine Gedanken wieder zurück, zu E. O. Nodnagels frischem „Jenseits von Liszt und Wagner" hinüber (NB: am Titel hängt, nach dem Titel drängt doch alles!) — und es geschah allda ein gross' Kopfschütteln in meiner einfältigen Seele . . . Der alte Bilderbogenvers „Erisychthon war Tyrann, aber sonst ein netter Mann", er liesse sich auf unseren Verfasser ohne weiteres wohl in der Paraphrase anwenden: „Erich Urban war Tyrann, aber sonst doch ganz urban!" Zwar, besonders „urban" kann man es gerade nicht mehr nennen, wie er mit R. Wagner oder gar dessen Anhange verfährt, und wenn er nicht gelegentlich (z. B. S. 34) die Versicherung abgäbe: „wer rechnete sich nicht zu den aufrichtigen Verehrern Wagners?" nicht da und dort gegen den bekannten Wiener Feuilletonwitz zu R. Strauss' Gunsten eine kräftige Lanze einlegte, man könnte — beim Don Quixote! — versucht sein zu meinen, dass er es im Grunde seines Herzens mit Brahms, Dvořák, Sinding und Grieg oder mit einem Hanslick doch lieber halte. Höchst verdächtige Anhaltspunkte wenigstens giebt er uns genug dazu an die Hand, und nicht selten finden sich auch hier wieder gewagte Aperçus und deplacierte Wendungen. Wer Erich Urban indessen nicht zugleich auch von anderer Seite her, z. B. aus der Essay-Sammlung kennt, mit welcher er im Jahre 1899 (Berlin, bei C. Habel) „präludierte" und als ein weit über die einseitig-musikalischen Fachinteressen hinaus in litteris Wohlbeschlagener sich auswies, der dürfte doch Gefahr laufen, ihn als Schriftsteller ganz erheblich zu unterschätzen. Freilich lässt er sich selbst da wieder Sätze entschlüpfen, wie die: „Ich will das Leben. Ich begreife nicht die Kunstgeschichte . . . . Mit einem Wort: Bedürfen wir überhaupt einer Kunstgeschichte?" — und wir fühlen es an seiner „Strauss contra Wagner"-Broschüre (mit dem so sensationell modern, aber leider so grundfalsch oder doch irreführend gestellten Titel) nur zu gut, dass er auch heute noch nicht sehr viel anders denkt, noch irgend empfindet. Es ist einfach die Karikatur des grossen Nietzsche. Gedanken einer „unzeitgemässen Betrachtung vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Urban sieht nur mehr den Nachteil, nicht auch den Nutzen, und ausschliesslich das Leben; und darin geht er ganz entschieden zu weit. Das Merkwürdige aber ist noch, dass es mir unmöglich gewesen wäre, hier etwa zu sagen: er gehe allzu „radikal" dabei vor. Denn es ist der Haupteinwand, den ich ihm entgegenzuhalten habe, dass er nur so scharfmacherisch auftritt, ingrimmig wau wau-mässig (Motto: „Fürchtet ihr den schneidigen Mann?") erscheint, mit all diesem faulen Zauber modernster Feuilletonistik jedoch nur sehr unvollständig verbirgt, welch konservativer Geist und rückfälliger Sinn eigentlich letzten Grundes in ihm rumort. So bedeutet auch in seinem jüngsten Büchlein, was er sagt, entweder alles — oder aber nichts; so steht auch hier wieder Negatives für unser Gefühl und unsere Anschauung dicht neben dem Positiven, finden wir eine ganze Reihe guter, geistvoller Gedanken, wie mehr oder minder fein pointierter und frappanter Einfälle mit zahlreichen Irrtümern oder bunten Ungereimtheiten so stark durchsetzt, dass man — wäre man in zehn Fällen wohl geneigt, seinen Ausführungen lebhaft beizupflichten — in 100 Fällen wiederum (oft schon ein paar Zeilen später) sich energisch davon zurückgestossen sieht und einfach nicht mit von der Partie sein kann. Bange machen gilt eben nicht — Kollege Urban flirtet, und auf solcher Basis thue ich nicht mit. Das eben ist's was zu beanstanden bleibt: Würde mir der Verfasser von seiner Verehrung für Wagner weniger sprechen und sein Verständnis für den Meister wie sein Bayreuther Kunst-Ideal erst einmal besser zeigen, so würde ich ihm vielleicht auch in Sachen R. Strauss besser zu folgen vermögen, wiewohl man selbst da direkt

Fragwürdigem noch genugsam begegnet, das durch frühere Publikationen meiner eigenen Feder zu diesem Thema mir doch längst widerlegt erscheint. Kurz, einer der das „Wagner-Problem" als solches gründlich am eigenen Leibe erfahren, erlebt und von A—Z durchgearbeitet hat (er gelte Urban nun als „Alt- oder als Jung-Wagnerianer"), der kommt überhaupt gar nicht zu Ansichten wie denjenigen unseres gesch. Kollegen — das scheint mir wirklich völlig ausgeschlossen! — — Und nun, weiss ich, wird Urban auch auf mich wohl anwenden, was er, (S. 80 f. seines Werkchens) so pikant gesagt, dass es fast wie Beitrag zu einer neuen „Genealogie der Moral" schon klingen will: „Es liegt in der menschlichen Natur begründet, dass jeder sich und was er schafft, von seiner Persönlichkeit aus betrachtet, für einen Gipfel ansieht. Diesen Gipfel erklärt er für ‚gut'. Erlebt er nun, dass dieser Gipfel von einer anderen Generation ignoriert [noch pikanter gesagt: erklommen!] wird, so erklärt er das für ‚schlecht' und sucht mit allen Mitteln ein Aufkommen dieser Generation zu verhindern." Ich höre ihn schon sagen: „Dieser Seidl ist um kein Haar besser als die Anderen — schwach auch er, ein Mensch wie alle!

Dr. Arthur Seidl.

MUSIKALIEN

I. **Franco da Venezia:** Pièces romantiques pour Piano. Cahier I, II. Hug Frères & Co. Leipzig et Zurich.

II. **Franco da Venezia:** Tableaux Lyriques pour Piano. Hug Frères & Co. Leipzig et Zurich.

III. **P. Floridia:** Six Pièces pour le Piano. op. 9. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

IV. **P. Floridia:** Six Pièces pour Piano. op. 10. Gebrüder Hug & Cop. in Leipzig und Zürich.

V. **Frank Alfano:** Quatre Danses Napolitaines pour Piano. Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich.

VI. **Frank Alfano:** Quatre Pièces pour Piano. op. 2. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

VII. **Frank Alfano:** Quatre Pièces pour Piano. op. 11. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

VIII. **Alessandro Longo:** Tre Pezzi per Pianoforte. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

IX. **Alessandro Longo:** Cinque Pezzi per Pianoforte. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

X. **Alessandro Longo:** Seconda Suite di stile antico. Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

XI. **Luca Fumagalli:** Due Composizioni per Piano. Hug Frères & Co. Leipzig et Zurich.

XII. **Giuseppe Frugatta:** Deux Morceaux pour Piano. Hug Frères & Co. Leipzig et Zurich.

XIII. **M. Enrico Bossi:** Album pour la jeunesse. Carisch & Jänichen. Leipzig et Milano.

XIV. **Antonio Scontrino:** 12 Bozzetti per Pianoforte. Carisch & Jänichen. Leipzig e Milano.

XV. **Giuseppe Martucci:** Tre piccoli Pezzi per Pianoforte. Carisch & Jänichen. Leipzig e Milano.

XVI. **Engelbert Humperdinck:** Vier Kinderlieder, Verlag von Max Brockhaus, Leipzig. Der Stern von Bethlehem ebenda.

XVII. **Max Marschalk:** Sidselills Lied aus Gerh. Hauptmanns „Schluck und Jau", Verlag: Dreililien, Berlin. Pierrot Lunaire 5 Lieder op. 14, ebenda.



XVIII. **Heinrich van Eyken:** Zwei Gesänge op. 16, Drei Lieder op. 17, ebenda. Verlorenes Leben Lieder eines fahrenden Schülers (J. Stinde) op. 18, ebenda.

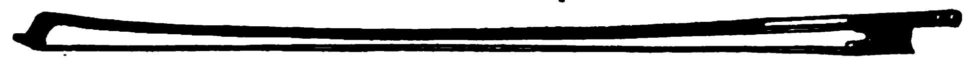
XIX. **Rudolf Buck:** 5 Gedichte Conr. Ferd. Meyers op. 15, ebenda.

XX. **Felix Weingartner:** 4 Lieder op. 31, Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

XXI. **Walter Schütt:** 6 Lieder op. 4, Verlag von Albert Stahl, Berlin.

XXII. **Joh. Rudolph Zumsteeg:** Ausgewählte Lieder, eingeleitet und herausgegeben von Dr. Ludw. Landshoff, Verlag: Dreililien, Berlin.

I—XV. In jüngster Zeit pflegen die Italiener eifrig die Klavierkomposition: mag sein, dass der seit Verdis Tode unleugbare Bankerott ihrer Oper die Schuld daran trägt jedenfalls haben sie auf diesem neuen Gebiete erfreuliche Erfolge zu verzeichnen. Franco da Venezia zeigt in seinen auf zwei Hefte verteilten „Pièces romantiques" (Capriccio, Berceuse, Intermezzo, Epithalame, Ländler, Finale) reiche musikalische Erfindung, sowie Verständnis für die spezifischen Wirkungen des Instruments und in den wesentlich einfacheren „Tableaux Lyriques" ein ansehnliches Charakterisierungsvermögen. Man beachte besonders die weiche „Barcarolle" und das feingestimmte Tonbildchen „Chasse". Ähnliche Vorzüge verraten die beiden Serien Klavierkompositionen von P. Floridia. Überall zeigt sich neben gefälligen, originellen Gedanken die vollste Vertrautheit mit dem Klaviersatze. „Passage de la caravane", „Madrigal", „Valse brillante" aus „Six pièces" (op. 9) und „Mazurka", „Chant de la jeune fille", „Valse caprice" aus „Six pièces" (op. 10) sind besonders hervorzuheben. Allerdings giebt es da auch Stücke, in denen die bekannte Trivialität der italienischen Melodik ihre giftigen Blüten treibt, doch sind sie immerhin in der Minorität. Stimmungsvoll und anmutig, wenn auch nicht immer ursprünglich, präsentieren sich die „Danses Napolitaines" Frank Alfanos und seine in Gruppen zu je vier veröffentlichten Tonstücke: „Romance", „Petite Valse", „Canon", „Elégie"; „Vieille Fable", „Nocturne", „Valse" und „Scherzino". Die „Tre Pezzi" und „Cinque Pezzi" von Alessandro Longo verdienen die prächtige Ausstattung, die ihnen seitens des Verlages zu teil geworden; sie zeichnen sich durch liebenswürdige, reizvolle Melodik und originelle Rhythmik aus: die ganze Faktur der Kompositionen verrät unverkennbare Eigenart, die neben dem Nationalkolorit, dem Kennzeichen jeder wahren Künstlerschaft, zur Geltung gelangt. Von ganz besonderer Wirkung ist die „Noveletta" (op. 26 No. 4 G-dur Vivace) aus den „Cinque Pezzi". Die „Zweite Suite" (op. 31) desselben Komponisten ist eine vornehme, reife Arbeit. Longo wusste das sehr wohl, als er sie Professor Julius Epstein widmete. Das Werk, das im antiken Stile geschrieben ist, umfasst drei Sätze: Toccata con Fuga, Sarabanda und Giga, deren erster hinsichtlich der musikalischen Erfindung am höchsten steht. Gefällig sind auch die „Due Composizioni per piano" von Luca Fumagalli: „Romanza" und „Scherzo". Letzterem verleiht der frische, lebhafte Rhythmus einen seltsamen Reiz. Giuseppe Frugatta erscheint in seinen „Deux Morceaux" op. 39 (Toccata und Studio) als ein gedankenreicher, formgewandter Tonsetzer, und M. Enrico Bossi erweist sich in dem „Album pour la jeunesse" als verständnisvoller begabter Repräsentant des leichtern Genres. Alle acht Stücke, die der Komponist zu seinem op. 122 vereinigt: „Caresses", „Souvenir", „Scherzando", „Nocturne", „Babillage", „Gondoliera", „Valse charmante" und „Berceuse" sind ansprechende Stimmungsbilder, die, mit Geschmack vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Weit komplizierter und schwieriger sind die zwölf kleinen Tongemälde „Bozzetti per Pianoforte" von Antonio Scontrino. Aber auch sie sind gefällig in der Erfindung und von feiner Charakteristik. Im ganzen Grossen gute Programmmusik. Besonders hervorgehoben seien „Ansia" (Bangigkeit), „In Campagna" (Auf dem Lande), „In Chiesa" (In der Kirche) „La Fontana" (Die Quelle), „Nella Notte" (Nachts) und „All Alba" (Bei Tagesanbruch). Giuseppe Martucci bevorzugt in seinen „Tre piccoli Pezzi per Pianoforte" die brillante Schreibart



— das gilt zumal im Hinblick auf das „Capriccio“ — doch nähert er sich auch dem Salonstil. Immerhin erscheint die Beschäftigung mit diesen Kompositionen dankbar.

Dr. Victor Joss.

XVI. Humperdincks Stücke sind gefällige, anspruchslose Nippsachen, die den Vorzug einer guten Harmonisierung haben. Es sei nicht verschwiegen, dass derartige Liedlein nach Dutzenden in Deutschland geschrieben werden.

XVII. Der Komponist Marschalk hatte das Glück, gemeinsam mit unserm grossen Dichter Hauptmann auf dem Kampfplatz erscheinen zu dürfen. Seine Musik zu „Hanneles Himmelfahrt“, die nebenbei bemerkt im gleichen Verlage im Klavierauszug erschienen ist, konnte in weiteren Kreisen bekannt werden. Nun zeigt er sich uns auch als Liederkomponist. Und zwar in recht vorteilhafter Weise. Die Dichtungen Giraud-Hartlebens sind in modernem Sinne erfasst, streben nach musikalischem Ausdruck. Der Komponist ist bemüht, dem Dichter sich unterzuordnen, nicht gleichzustellen. Wenn daher die Gesänge auch zum Teil der Prägnanz der melodischen Linie entbehren, so dürften sie immerhin unserer Sängerwelt willkommen sein.

XVIII. Heinrich van Eyken zeigt noch kein eigenes Gesicht. Vor allem aber durfte er sich vor der gar zu häufigen Wiederholung des Themas (noch dazu in derselben Tonika) hüten! Der Komponist besitzt auch Talent zum Balladenstil. Also mehr Eigenes, Erlebtes und weniger Konventionelles.

XIX. Rudolf Buck ist als Liederkomponist kein Neuling mehr. Auch aus diesen Liedern spricht eine Persönlichkeit zu uns, die Töne um der Kunst willen und nicht des Effekts schreibt. Besonders befriedigten mich die „Abendwolke“ und „Der Ritt in den Tod“ nach Dichtungen von Conr. Ferd. Meyer. Das letztere mit seinem schwungvollen Zuge dürfte in einer der glücklichsten Stunden entworfen worden sein.

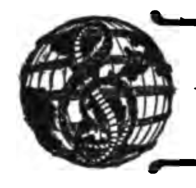
XX. So sehr ich Weingartner als genialen Dirigenten und als liebenswürdigen Symphoniker schätze, so wenig können mich seine Lieder ergreifen. Auch sein op. 31 ist nicht viel mehr als Durchschnittsmusik. Die Klavierbegleitungen sind denn doch gar zu altväterlich geraten.

XXI. Walter Schütt besitzt ein ansprechendes, wenn auch nicht starkes Talent. Doch schreitet er noch gänzlich auf ausgefahrenen Geleisen. Erst wenn er dies überwunden haben wird, kann weiters von ihm die Rede sein.

XXII. Es verdient die lebhafte Zustimmung aller Musikfreunde, dass Dr. Landshoff, ein Schüler des Münchener Musikhistorikers Sandberger, diese bisher unbekannten Liedlein Zumsteegs weiteren Kreisen zugänglich machte. Wohl viele Familien wie auch Berufskünstler werden an diesen herzigen Liedchen ihre helle Freude haben.

Dr. Ludwig Schiedermair.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, 2. Februarheft. — „Eigene Gedanken über die Register der Stimme" veröffentlicht Prof. Hans Schmitt. Die „Dramaturgische Erläuterung" der Gestalt Sentas giebt Dr. Arthur Seidl Gelegenheit zu zahlreichen ebenso wertvollen wie lehrreichen Bemerkungen. Die Rolle der Senta zeigt uns schon ganz den späteren Wagner, der „stets und überall das dramatische Interesse vor dem musikalisch-gesanglichen betont hat, welcher von den Darstellern seiner Werke sagte, dass sie zuerst Schauspieler und dann erst Sänger zu sein hätten; derselbe, der späterhin — horribile dictu — den ersten und zweiten Akt der „Meistersinger" bei vollkommen leerer Bühne schliesst, Tristan und Isolde eine lange Spanne Zeit hindurch lediglich durch mimische Gebärden und durch den Blick die ganze Entwickelungsgeschichte wie den tiefen Konflikt ihres bis dahin erschlossenen Sehnens zum Ausdruck bringen lässt; ... der seinen „ersten Tenoristen" und Helden namens Parsifal während der Gralshandlung im ersten Aufzuge zu ruhig-stummem, circa halbstündigem Zuschauen ‚verurteilt'!" Worte von bitterer Wahrheit und von schwerstwiegender Bedeutung spricht Lili Lehmann-Kalisch in ihrem Aufsatze „Leiden und Freuden der Gesanglehrer" aus.

— 1. Märzheft. — G. R. Kruse bespricht eingehend die Rolle der Katharina in „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz. Sie zählt nach ihm „zu den schönsten und im besten Sinne dankbarsten Aufgaben der Opernliteratur. Sie hat in ihrer Eigenart kaum ihresgleichen." Sehr schön führt der Verfasser aus, wie die durch den ersten Kuss Petrucchios erweckte Liebe allmählich über Katharinas bedeutendste Charaktereigenschaft, den Stolz, den Sieg davon trägt.

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 6. — Enthält hauptsächlich die Fortsetzung von Paul d'Estrées' Aufsatz „l'art musical depuis deux siècles", die sich durchweg mit der Pariser Oper beschäftigt, und Julien Tiersots Abhandlung über die Musik der Araber.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 2. — Hier behandelt Caroline Valentin in dem Schluss ihres Artikels „Musikbibliographisches aus Frankfurt am Main" interessante Missaldrucke und Liedersammlungen. Henry Davey liefert eine wertvolle Zusammenstellung unter dem Titel „Die ältesten Musikhandschriften auf englischen Bibliotheken". Dem Heft beigegeben ist der erste Bogen eines von G. Tischer und K. Burchard zusammengestellten Musikalien-Kataloges der Hauptkirche in Sorau N./L., die namentlich bedeutende alte Liedersammlungen enthält.

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 6 und 7. — Die Darstellung der „Entwickelung der Sonatenform" von Dr. Hugo Goldschmidt findet hier nunmehr ihren Abschluss; der Autor verbreitet sich hauptsächlich über Abaco, Scarlatti, Fasch, Richter und besonders J. W. Stamitz als die Baumeister der Sonatenform und sagt insbesondere über Scarlatti Hochbedeutendes. Otto Lessmann widmet dem verstorbenen Berliner Konzertdirektor Hermann Wolff einen warmen Nachruf; Peter Raabe bespricht ausführlich Weingartners „Orestes"; er sagt, Weingartner habe „bei innigstem Verständnis für die Absichten des alten Dichters mit gestaltender Hand das überlieferte Gut so umgeformt, dass es zu uns modernen Menschen in der uns vertrauten Sprache zu reden vermochte, und mit der Pietät für das Werk des antiken Dichterfürsten den Mut und die Kraft zu eigenem Schaffen verbunden".

ZEITSCHRIFT, NEUE, FÜR MUSIK 1902, No. 7. — Ausser einer umfangreichen Besprechung von Prof. A. Tottmann „Neue Kammermusikwerke", ist namentlich ein Aufsatz von Paul Hiller über Johannes Fastenrath erwähnenswert. Fastenrath, der „geniale internationale Lyriker", der „vornehme Troubadour", wird darin hauptsächlich wegen der Begründung der „Kölner Blumenspiele" und wegen seiner Umdichtung des „Don Juan Tenorio" von Zorrilla gefeiert: „sein so reinideales Wirken, seine so hingebende, opferfreudige Liebe zur Poesie, die ihn in den weitesten Kreisen als leuchtendes Vorbild erscheinen lässt ... der Segen seines Thuns setzt ihm ein unvergängliches Denkmal!"

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 1902, No. 15. — Hochinteressant sind die Berichtigungen und Ergänzungen, die hier Ludwig Karpath seinem in No. 8 der „Signale" erschienenen Aufsatz über Rich. Wagners Autobiographie zu teil werden lässt. Nicht Hans Richter, sondern Friedrich Nietzsche hat den Druck des Werkes (nicht in Luzern sondern in Basel) vermittelt; es wurden nicht drei, sondern zehn Exemplare des Buches hergestellt, die sich nun sämtlich in Bayreuth befinden. Das „Neue Wiener Tagblatt" brachte am 18. Februar 1883 den Abdruck eines Korrekturbogens des Werkes, der aber ganz ohne die Vermittlung Hans Richters in die Hände der Redaktion gelangt war. — Eine Konzertkritik lobt Hans Hubers kräftige musikalische Begabung, meint aber, dieselbe gravitiere nach der Seite des Formalen, inhaltlich sei seine Symphonie in E-moll weniger interessant. Sie „bietet bunt schillernde, mit allen Künsten des Kontrapunkts durchsetzte Orchesterbilder, reizende Episoden voll romantischen Zaubers und in meisterhafter Orchestration — es ist ein Schwelgen in Tonfarben und Tonlinien, wie der Maler in den Farben seiner Palette schwelgt".

DEUTSCHE REVUE 1892, Januar- und Februarheft. — Durch die beiden Hefte zieht sich ein prächtiger Aufsatz aus dem Nachlasse Johanna Kinkels „Chopin als Komponist" betitelt. Am wertvollsten erscheint mir, was die Verfasserin über die Entwickelung des Notturnos seit Field sagt; erwähnt seien namentlich die folgenden Sätze: „Das ältere Notturno ist einem Gedicht aus Matthissons Tagen analog, wo die unschuldigen Gefühle der Freundschaft und der platonischen Liebe sich als der belebende Geist einer Mondlandschaft empfanden und so gemütlich und zuweilen etwas prosaisch die Nachtseiten des menschlichen Lebens anklagten. Hingegen ist Chopins Notturno demjenigen Ton am meisten verwandt, den in der Poesie Nikolaus Lenau angeschlagen hat. Es ist die dunkle Gewalt einer edleren Klage, die nicht bloss individuelle Gefühle ausspricht, sondern die grübelnden Ideen unserer nach Wahrheit suchenden Zeit in sich verkörpert." Wundervoll ist die Charakteristik der einzelnen Notturni, namentlich jene der dritten Nocturne (in H-dur), die sehr geistreich mit dem „Seegespenst" aus Heines „Nordseebilder" verglichen wird. Auch über Mendelssohns Verhältnis zu Chopin spricht Johanna Kinkel sehr schön; die „Lieder ohne Worte" halten sich bei aller Annäherung an die Ballade doch „vermittelst der streng gewahrten Einheit der Empfindung" immer in den Grenzen des Liedes; dagegen zeigen die Balladen Chopins „innerhalb eines strophischen Baues lebhaften Farbenwechsel in der Harmonie, im Rhythmus ganz die erzählenden, schildernden und dramatischen Elemente".

KUNSTWART 1902, No. 10 und 11. — Anknüpfend an Lamprechts kürzlich erschienenen Band „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit" spricht Georg Göhler über „Die Musikgeschichte und Lamprechts Geschichtstheorie". Er findet, dass die letztere auf die älteren Perioden der Musikgeschichte nicht einwandlos angewendet werden kann. Auch bezüglich der neueren Zeit stimmt Göhler nicht gänzlich mit Lamprecht überein. Mit Lamprecht, der drei einander ablösende Richtungen im geistigen

Leben der neueren Zeit: Empfindsamkeit, Romantik und Reizsamkeit annimmt, sieht auch Göhler im Gegensatz zu dem Individualismus der früheren Zeit in der „Reizsamkeit des Subjekts" das Kennzeichen neuerer Kunst: Lamprecht nennt Beethoven als den ersten, der uns hierfür ein vollendetes Beispiel bietet, und sieht in R. Wagner den Höhepunkt der Richtung. Göhler ergänzt Lamprechts Gedanken durch die Annahme eines weiteren Kennzeichens modernen Kunstgeistes: Die „Stellung des Menschen zu metaphysischen Fragen" giebt die Basis für das neuere künstlerische Schaffen ab. Diese Basis besitzen die 9. Symphonie und die missa solemnis; erst bei Liszt (Faust-Symphonie, Dante-Symphonie, „Christus") treffen wir sie wieder; und erst Bruckner hat das von Beethoven und Liszt Angebahnte weiter geführt und ausgestaltet. Daher ist es auch gefehlt, Bruckner als Schüler Wagners hinzustellen; bloss deshalb, weil er in seinen Symphonieen das Wagnersche Orchester verwendete; er und Wagner sind in ihrem Wesen von einander grundverschieden.

WESTERMANNS MONATSHEFTE bringen in ihrer Märznummer einen umfangreichen Aufsatz von Karl Storck: „Moderne Klavierkünstler". Auf der Grundlage tiefen Verständnisses aufgebaut, sind diese Darlegungen voll des schönsten Geistes; eben so sehr eine Abhandlung von tüchtigem historischen Wert wie ein grossartiger Überblick über die geschaffene und ausgeübte zeitgenössische Klaviermusik aller Länder. Mit Begeisterung spricht der Verfasser am Ende von dem „unendlichen Schatz von Schönheit, den wir in unserer Klavierliteratur besitzen" und schliesst: „Möchten vor allem, das ist unser innigster Wunsch, die Musikliebhaber in ganz anderer Weise als bisher sich einfinden und diese köstlichen und doch so leicht zu gewinnenden Schätze sich ins Haus holen. Denn das Haus ist noch immer die fruchtbarste Pflegestätte der Musik, das Haus ist vor allem die berufene Heimstätte des Klavierspiels".

DIE ZEIT (Wien) 1902, No. 386. — Unter den „Wiener Musikaufführungen", die Richard Wallaschek hier in gewohnter geistvoller Weise bespricht, steht obenan das Oratorium „S. Franciscus" des Pater Hartmann, das mit solchem Pomp in Wien aufgeführt wurde. Er findet das Werk „unbeholfen und unreif in jeder Beziehung; — da war selbst Perosi noch ein ganz anderer Mann"; er bedauert es, dass die unglückselige Protektion, deren Mangel z. B. Hugo Wolf zu Grunde gerichtet habe, den ungeschickten Priester zu einem musikalischen Weltwunder emporgeschraubt hat.

DÜNA-ZEITUNG (Riga) 1902, No. 25 bis 29. — Die Aufführung der „Götterdämmerung" im Rigaer Stadttheater giebt Carl Waack den Anlass zu einer Artikelserie „Zur Entstehungsgeschichte von Richard Wagners ‚Der Ring der Nibelungen'". Er behandelt zunächst in zwei einleitenden Abschnitten das Verhältnis des Wagnerschen Werkes zu König Ludwig II. und zu Bayreuth, bespricht dann den Inhalt der Dichtung Wagners und behandelt endlich die Musik der „Götterdämmerung". Seine Darstellung erreicht ihren Höhepunkt in der Besprechung der Trauermusik: „alle Hauptthemen wölben sich gleich einem gigantisch aufstrebenden Bogen um diesen majestätisch dahinflutenden Trauermarsch, sie alle senden dem Geschiedenen noch einmal einen letzten Weihegruss und ersterben in dieser erhabenen Musik, die sich in leuchtendem Glanze verklärend über die Schauer des Todes emporhebt." Die Aufsätze sind auch zu einem Ganzen vereinigt als ein schmuckes, handliches Büchlein erschienen, dem eine Liste der Hauptmotive als Anhang beigegeben ist.

EÛTERPE (Helsingfors) 1902, No. 7. — Einen schönen Nekrolog weiht Karl Flodin Salomon Jadassohn, dem emsigen „Arbeiter in Frau Musikas Weinberg". Derselbe Autor spricht sich über den Pianisten Ernst Schelling sehr lobend aus.

DER TAG (Berlin) 1902, No. 71. — Die Nummer enthält einen Aufsatz von Saint-Saëns über „Franz Liszts symphonische Dichtungen", worin es heisst: die Schaffung der symphonischen Dichtung „bleibt für alle Zeit sein höchstes Verdienst, und wenn die Wogen der Weltkultur den Namen des grössten Pianisten aller Zeiten längst ausgelöscht haben, wird noch in goldenen Lettern der Name des symphonischen Reformators prangen." Der Verfasser preist ganz besonders „Tasso" und „Les préludes", namentlich aber den „Mazeppa", den er für ein Meisterwerk erklärt: „es giebt in der Musikliteratur nichts von ähnlicher, atemversetzender Spannung und seelischer Beklemmnis, wie diesen Mazeppa, der die Geigen, Bratschen und Celli niedersengt wie ein Orkan die schwankenden Grashalme." Saint-Saëns schliesst mit dem Wunsch, man möge endlich auch in Frankreich recht für Liszt wirken und ihm endlich einmal auch dort die Beachtung zuwenden, die er verdiene.

PRAGER TAGBLATT 1902, No. 43 bringt als Feuilleton eine anmutige Erinnerung von Mrs. Belly: gelegentlich eines Konzertes in Prag, das R. Wagner dirigierte, war seitens der Behörde jegliche politische Demonstration strengstens verboten worden; das hinderte aber die Verfasserin nicht, einen mit einer schwarz-rot-goldenen Schleife gezierten Kranz zu flechten und denselben Wagner zuzuwerfen, um ihre gute deutsche Gesinnung zu bekennen. Wagner nahm die Schleife mit als Andenken an den einzigen Kranz, den man ihm in jenem Konzert gewidmet hatte.

TEMPS (Paris) 1902, 29. Januar enthält unter der Überschrift „Les mystères de l'autobiographie de Richard Wagner" einen Artikel von Michel Delines über Karpaths Erklärungen in No. 8 der „Signale".

RIVISTA MUSICALE ITALIANA 1902, Fascicolo 1. — Das stattliche Heft wird eingeleitet durch einen Aufsatz von A. Cametti: „Critiche e satire teatrali romane del settecento"; mitgeteilt werden darin ein vom 4. Januar 1761 datiertes Schreiben, das ein Theaterkenner an einen fingierten Freund gerichtet hat, und das Aufführungen im „Teatro Argentino" bespricht und verschiedene auf Theaterverhältnisse bezügliche Gedichte, die in einem aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Bändchen vereinigt sind. O. Chilesotti liefert „Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento" und teilt darin auf Grund alter Veröffentlichungen zahlreiche Kompositionen für die Laute mit. Das Bellini-Jubiläum giebt Anlass zu mehreren literarischen Festgaben, hierher gehören ein „Requiem et Lacrymosa" für vier Singstimmen über ein Motiv aus den „Puritanern" von A. Panseron; ferner die interessanteu „Noterelle Belliniane" von Giorgio Barini und Gino Monaldis Aufsatz „A proposito del centenario di Vicenzo Bellini" („La natura di Bellini era proprio quella d'un farciullo: con tutte l'esplosion' intermittenti della sua contentezza, delle sue stravaganze e delle sue bizze. . . Nessun artista al mondo ha lasciato infatti vibrazioni più intense e profonde del suo spirito armonioso. Nessun artista al mondo è sceso più soavemente di lui nell' intimo dei cuori e ha fatto sentir lore l'eco dolcissima de'suoi canti soavi. . . . Date lilia manibus plenis al divino poeta dell'amore e del dolore"). Ausser C. Somiglis Abhandlung „La tecnica del canale d'attacco" enthält das Heft auch den Anfang einer interessanten Untersuchung von V. Tommasini: „L'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell'arte e della cultura", auf die wir, wenn sie vollständig vorliegt, ausführlich zu sprechen kommen werden.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1902, No. 8. — Ein M. G. unterzeichneter Aufsatz spricht sich, anknüpfend an die Aufführung von Pater Hartmanns „St. Franciscus", scharf gegen die Wiener Kritiker aus und beklagt es tief, dass



der als Künstler unbedeutende Mönch so sehr durch Reklame emporgehoben und vor die Öffentlichkeit gezerrt worden ist.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1902, 26. Febr. — Eine sensationelle Mitteilung: Joseph Haydn soll der Melodie seines „Kaiserliedes" ein ungarisches Volksliedaus der Raaber Gegend zu Grunde gelegt haben, wo er sich als Eszterhàzyscher Kapellmeister viel herumgetrieben hat. Der Text des Liedes lautet in deutscher Übersetzung:

„Matthias ist tot; es giebt keine Gerechtigkeit;
Verloren ist die ungarische Freiheit.
Wäre König Matthias noch am Leben,
So würde die Freiheit mit uns leben!"

Die Melodie wurde in eine Kirchenkomposition verwoben, welche Haydn gehört haben soll und von der er sich angeblich eine Abschrift gemacht hat. — Jedenfalls wird man der Nachricht skeptisch gegenüberstehen, wenn man sich der zahlreichen Anklänge von Haydns Komposition an die verschiedensten Melodieen erinnert, die Tappert vor Jahren nachgewiesen hat.

— 1. März. — Zwei aus dem Jahre 1863 stammende Briefe von Peter Cornelius veröffentlicht hier Dr. Julius Korngold. Sie sind von München aus an die Mutter zweier Mädchen gerichtet, die Cornelius in Wien unterrichtet hatte. Hauptsächlich ist darin vom „Cid" die Rede, der damals des Meisters ganzen Gedankeninhalt bildete — „es brauchen nur noch vier bis fünf Wochen zu sein, die ich ruhig und glücklich arbeiten kann, so ist alles in Ordnung. Dann sollen Sie sehen, wie zufrieden ich sein werde!" Mit grosser Herzlichkeit spricht er von seinen Schülerinnen und erwähnt auch mehrmals den Unterricht in der polnischen Sprache, den ihm die Adressatin in Wien erteilt hatte. Er setzte die Beschäftigung mit dem Polnischen auch in München mit Eifer und Ausdauer fort; wie er ja überhaupt sprachlich sehr gewandt war — er verstand schliesslich von modernen fremden Sprachen französisch, englisch, italienisch, polnisch und ungarisch.

NORTH AMERICAN REVIEW, Februar 1902. — Ein warm geschriebener Aufsatz von Gustav Kobbé über „Wagner, Minna und Cosima" stützt sich im wesentlichen auf die bekannten Mitteilungen Praegers und bringt, wenigstens für deutsche Leser, nichts Neues. Dagegen verdient ein Essay im Februarheft des

ATLANTIC MONTHLY: Two Tendencies of Modern Music von D. G. Mason etwas näher ans Licht gerückt zu werden. Der viel behandelte Gegensatz zwischen Romantik und Klassik verkörpert sich dem Verfasser für die moderne Musik in Tschaikowsky und Brahms. Von Tschaikowskys Musik wird gesagt: „Sie ist immer unmittelbar und eindringlich, immer Ausdruck einer Stimmung; immer Sprache und nie Form." Seine Themen sind genial, aber nicht entwickelungsfähig. Dagegen ist bei Brahms der musikalische Gedanke an sich vielleicht oftmals ärmlich, aber er scheint dem Komponisten auch nur der Ausgangspunkt zu sein zu interessanten Modulierungen, und die Meisterschaft des Variierens, vereint mit einer ruhigen und souveränen Verteilung des Gleichgewichts, hebt das vollendete Werk in die Sphäre des Klassischen, der der Russe ewig fern blieb. „Wie sehr wir auch durch die Pathetische Symphonie erschüttert werden mögen, was für neue Ausblicke tragischen oder edeln Gefühles sie uns eröffnen mag, sie kann uns nie befriedigen wie die D-dur-Symphonie von Brahms uns zu befriedigen vermag. Befriedigung wird, in der Kunst wie im Leben, nur durch das Gefühl der Ganzheit hervorgerufen." Das Résumé ist: „Die Gemütsbewegung, die uns beim Anhören eines Werkes von vollkommen beherrschter und geordneter Symmetrie und Lieblichkeit erfüllt, wie Beethovens vierte Symphonie, Bachs

Orgelfuge in G-moll, Brahms G-moll-Klavierquartett, ist lebendiger, als all die schönen Gluten, die Wagner, Schumann oder Tschaikowsky in uns entzünden." Damit soll die Romantik nicht etwa verworfen werden. Sie ist unentbehrlich für den Fortschritt; und wie Brahms baute, was Schumann geträumt, so wartet die Kunst jetzt, durch Tschaikowskys Ideen wiederum bereichert, von neuem auf einen Erfüller, der die Formen ihres gestörten Ebenmasses wieder herstellen soll. — Diese Ausführungen, so vieles Richtige sie im einzelnen enthalten, sind typisch für die Gefahren der deduktiven Kritik. Sie zeigen deutlich, wie bedenklich es ist, allgemeine Sätze auf Einzelerscheinungen anzuwenden, statt von dem konkreten Phänomen des einzelnen Künstlers auszugehen. Eine Gegenüberstellung von Brahms und Tschaikowsky ist an sich ein sehr guter Gedanke. Nur muss man nicht die ganze abgestandene Streitfrage von den „beiden" Beethoven, von Haydn-Mozart-Beethoven contra Wagner, von Brahms contra Wagner-Bruckner, unter verändertem Titel wieder anzapfen. Nach wie vor wird hier Brahms ein Klassiker genannt mit keiner andern Begründung, als weil er Klassizist ist. Der Unterschied zwischen romantischer und klassischer Musik wird näher dahin definiert, dass jene ihr Ziel im Ausdruck, diese in der Schönheit suche; das Unglück ist nur, dass „Schönheit" eben der Begriff ist, um den sich der Streit im letzten Grunde dreht! Ist es doch just Tschaikowsky, der sich über Brahms' Musik also äussert: sie sei vielleicht tief, sie sei sehr ernst, vornehm, anscheinend sogar originell, aber trotzdem fehle ihr die Hauptsache, nämlich — Schönheit. Und Brahms auf der andern Seite würde sich wohl dagegen verwahren, wenn man seine Musik nicht als Ausdruck seelischer Vorgänge ansehen wollte. Ein Beispiel wie Mr. Mason — und nicht er allein — exemplifiziert: Er sagt: „Es kann nicht in einem und demselben Werke ein Maximum von Gefühlsausdruck und ein Maximum vollendeter Gliederung geben. Tschaikowsky ist der Zusammenhangslosigkeit, Brahms der Trockenheit unterworfen . . . Wenn nun diese beiden Eigenschaften sich gegenseitig ausschliessen und jeder Komponist zwischen ihnen wählen muss, so scheint Brahms die klügere Wahl getroffen zu haben," Auch Bach, auch Beethoven standen demnach wie Herkules am Scheidewege und wählten den tugendhaften Klassizismus, der ihre Ausdrucksfähigkeit behindert hat. Wie sie es dabei fertig gebracht haben, einen Chor wie „Sind Blitze, sind Donner", eine Appassionata und Kreutzer-Sonate zu schreiben, bleibt freilich ein Rätsel. Nein! sie standen eben jenseits jener Alternative, für sie gab es kein Entweder — Oder, für sie war „Ausdruck" notwendig dasselbe wie „Schönheit" oder sagen wir lieber: wie „Form", und d a r u m gelten sie uns als vollendete Künstler, d. i. als Klassiker. Die beiden Begriffe schliessen sich durchaus nicht aus. Das Wort „klassisch" ist viel eher eine Gradbezeichnung, als eine Artbezeichnung; auch wo wir „klassisch" für „klassizistisch" gebrauchen, ist sein Sinn, da er lediglich die Form charakterisiert, mit dem romantischen Geiste nicht unvereinbar, wie das Beispiel Mendelssohns und auch Bramhsens selber beweist. Es giebt romantische, es giebt realistische, es giebt mystische Künstler, die alle in ihrer Art Klassiker sein können. Hatten Tschaikowsky und Brahms wirklich zwischen den Zielen „Ausdruck" und „Formschönheit" zu wählen, mussten sie wirklich das eine um des andern willen aufgeben, so wäre daraus nur zu folgern, dass sie beide keine Klassiker im rechten Verstande waren, die Frage nach den zwei Tendenzen in der modernen Musik also in sich zerfällt. Und doch nicht! Hätte Mason nur einige Ansätze seines Essays induktiv verfolgt! Er charakterisiert zwei Liedermelodieen der beiden Komponisten. Die eine (Sapphische Ode) ist ihm „ein Inbegriff der grossartigen Würde, der Breite, der ruhigen, lebensvollen Menschlichkeit des deutschen Komponisten"; die andere („Nur wer die Sehnsucht kennt") zeigt „Instinkt, ver-

bundenden mit der nervösen Erregung des ausdrucksvolleren Slaven". In dieser Richtung würden sich aus der Vergleichung der beiden Künstler nach ihrem individuellen und Rassentemperament, nach ihrem Humor, ihren konventionellen und ihren freiheitlichen Elementen (denn auch Tschaikowsky steht zunächst durchaus auf dem Boden westeuropäischer musikalischer Kultur), ihrer Verbindung mit der Volksmusik, ihrer Tanz- und Marschrhythmen, unter Berücksichtigung ihrer Lebensschicksale, ihrer Jugend und Erziehung, ihrer Enttäuschungen, ihres Verhältnisses zu den Frauen, endlich aus der Art, wie sie zu arbeiten pflegten, die interessantesten Aufschlüsse über ihren Charakter wie über ihre Kunst ergeben. Diese beiden Künstler, so fern sie einander stehen, sind nichts weniger als Antipoden, und grade deshalb ist die Parallele Brahms-Tschaikowsky an sich sehr glücklich. Sind sie nicht beide Romantiker mit ihrer versonnenen, oft wie eingekerkerten Sehnsucht und mit dem seltsamen Hange zum Volkstümlichen, der sich so oft mit der Romantik verschwistert? Sind sie nicht beide absolut subjektiv — denn auch der „klassische" Brahms blieb stets befangen und verbrahmste alles, was ihm unter die Finger kam, Haydn und Schumann, deutsche Volkslieder und ungarische Czardas. Sind sie nicht beide streng national und beschränkt, beide nur eng verwandten Gemütern zugänglich, den übrigen aber gleichgültig — im Unterschied von jenen grossen Weltbürgern, den Bach und Beethoven, Wagner und Bruckner, die selbst wenn sie im Dialekte reden, die Menschheit neue Pfingstwunder erleben lassen? —

RHEINISCHER COURIER: Folgender Brief Otto Nicolais, an den Wiener Bassisten Steidel gerichtet, veröffentlicht Josef Staudigl.

Verehrter Freund!

Du warst mir immer gewogen, und auf das Bestehen dieser Deiner Gesinnung bauend, bin ich so frei, Dir zu schreiben. Ich habe meine Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" fertig und möchte damit am liebsten vor dem Wiener Publikum zuerst erscheinen. Du wirst der göttlichste Falstaff sein, den ich mir wünschen kann, und meine alte und doch junge Gönnerin und Freundin, Mm. Lutzer, würde die Frau Fluth sein, die ich mir dabei geträumt habe. Ich bin hier als königl. Kapellmeister bei der Oper und bei dem Domchor engagiert und trete mit dem 1. März in Wirksamkeit. Bis dahin könnte ich meine neue Oper sehr gut in Wien in Scene setzen. Der Stoff ist herrlich! er allein würde die Oper halten. Die Bearbeitung ist von H. S. Mosenthal in Wien. Ich schreibe mit derselben Post an Direktor Pokorny und bitte Dich — trage das Deinige zur Annahme bei; ich glaube bestimmt versprechen zu können, dass es Dich nicht gereuen soll. Welch eine wahre Freude für mich, wenn ich, der von Baloccino Verbannte und Verwünschte, im Theater a. d. Wien Succes machen könnte! Lies den Shakespeare wieder durch; der letzte Akt, in dem Geister und Elfen vorkommen, hat mir bei der Komposition besondere Freude gemacht. Eine komisch-romantische Oper haben wir, glaube ich, überhaupt noch nicht auf der Bühne.

Ich empfehle mich Deiner Freundschaft und diese Angelegenheit Deiner Fürsprache. Empfiehl mich Deiner guten Frau Gemahlin und grüsse unsere Freunde. Dass Berlin mir Wien nicht ersetzen kann und wird — fühle ich deutlich.

Lebe wohl! Mit Hochachtung und Freundschaft

Dein ergebener

Otto Nicolai.

Berlin, 17. Dez. 47. Leipzigerstr. No. 89.

Diese Bitte um eine Aufführung des prächtigen Werkes musste leider unerfüllt bleiben, weil der in dem Briefe erwähnte Baloccino es trotz der Fürsprache Staudigls fertig brachte, die Aufführung zu hintertreiben. Diese fand dann bekanntlich kurz vor dem Tode des Komponisten in Berlin statt.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Bleichmann: Princesse Lointaine. Dem Libretto liegt das Edmond Rostandsche Drama zu Grunde. Die neue Oper wurde im Marientheater in St. Petersburg mit gutem Erfolg aufgeführt. Bericht folgt.

Georg Kaiser: Le billet de Josephine, Text von Feydeau und Méry, kam in Gaîté-Theater zu Paris zur Aufführung. Die neue komische Oper fand Beifall.

Montilla: Gitanenrache. Der Komponist dieses neuen Einakters ist ein Schüler Massenets, dem offenbar der Cavalleriaerfolg als Ideal vorgeschwebt hat. Das Textbuch ist recht schwach; die Musik erheblich besser. Bericht über die im Teatro Real in Madrid stattgehabte Erstaufführung folgt.

Karl von Perfall: Junker Heinz. Das bereits 1886 entstandene Werk ist vom Komponisten gründlich umgearbeitet und aus drei Akten in zwei mit einem Prolog zusammengezogen. In dieser neuen Fassung wird die Oper in nächster Zeit am Münchener Hoftheater in Scene gehen.

Emil Sahlender: Die Waffen nieder ist eine einaktige Burenoper, die der Komponist soeben vollendete.

Camille Saint-Saëns: Parysatis ist der Titel des neuen Bühnenwerkes, das der Meister für die Arena in Béziers für die Aufführung im August d. J. bestimmt hat.

Heinrich Skirmunt: Wotodyjowski. Dieses dreiaktige Musikdrama nach dem gleichnamigen historischen Roman von Sienkiewicz gelangt Ende März in Lemberg zur Aufführung. Bericht folgt.

Alfred Stelzner: Swetowits Ende ist ein neues Opernwerk in zwei Aufzügen, das in der Dresdener Hofoper Mitte April zur Uraufführung kommen wird. In dieser neuen Oper sind die vom Komponisten erfundenen beiden neuen Streichinstrumente Violotta und Cellone durchgehends notiert.

Balduin Zimmermann: Maja. Der neue Einakter ging im Erfurter Stadttheater zum erstenmal mit Erfolg über die Scene.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Theater des Westens hat folgende Werke erworben, die in dieser und der nächstjährigen Spielzeit zur Aufführung kommen werden: Die Operette Mamzell quat' sous (Sparmamsell) von Robert Planquette, Die Brautlotterie von André Méssager, die Volksoper Der Wundersteg von Alphonse Maurice, Der Carneval in Rom von Johann Strauss.

Im Metropoltheater beginnt die diesjährige Sommeroper (Direktion H. Morwitz) am 16. Mai mit Spinellis A Basso porto.

Brüssel: Méhuls Komische Oper L'irato wurde seit 1823 zum erstenmal wieder aufgeführt. Bericht folgt.

Elberfeld: Die Musteraufführung des Nibelungenringes ist auf den 15. bis 18. April festgesetzt. Den Wotan singt Mohwinkel, Loge: Briesemeister, Alberich: Friedrichs, Mime: Lieban, Siegmund: Birrenkoven, Hunding: Stammer, Brünnhilde: Frl. Plaichinger, Siegfried: Birrenkoven.

Hamburg: Massenets Oper Le Jongleur de Notre Dame ist für die nächste Spielzeit von der Direktion des Stadttheaters erworben worden.

Lemberg: Glucks Orpheus gelangt demnächst zur Aufführung.

Lissabon: Kürzlich sind hier die Meistersinger zur ersten Aufführung gekommen.

Mailand: Franchettis Germania erfuhr bei ihrer Uraufführung am 8. März einen ungewöhnlichen Erfolg. Bericht folgt.

Monte Carlo: Fausts Verdammnis, von Raoul Günsburg für die Bühne eingerichtet, fand bei seiner Erstaufführung starke Teilnahme. Jean de Reszké war Faust, die Melba Gretchen und Renaud Mephisto.

Neapel: Boitos Mefistofele gelangte unter Direktion von Mascheroni am Sanct Carlo-Theater zur Erstaufführung.

Paris: In der Opera comique sind Pelléas et Mélisande, Dichtung von Maeterlinck und Musik von Debussy, sowie „Titania" von Georges Hüe die nächsten Novitäten.

KONZERTE

Augsburg: Im 215. Konzert des Oratorienvereins gelangte Felix Woyrsch' Ouvertüre zu Hamlet nach dem Manuskript zur Uraufführung; desgleichen Joh. Slunickos Violinkonzert in D-moll unter Leitung des Komponisten. Den Violinpart kreierte der kgl. bayr. Konzertmeister Miroslaw Weber.

Barcelona: Hier konzertierte mit grossem Erfolg Edouard Colonne; besonderen Beifall fanden die Ouvertüren zu Phèdre und le Sommeil de la Vierge von Massenet.

Berlin: Im Konzert für den Pensionsfonds des Berliner Tonkünstler-Orchesters brachte Richard Strauss Bruckners Erste Symphonie in C-moll und seinen Don Juan, sowie Reznicek s Ouvertüre zum Till Eulenspiegel. Die Brucknersche Symphonie und die Rezniceksche Ouvertüre waren für Berlin Novitäten. Bericht folgt.

Meldorf: Am 1. Juni d. Js. wird hier das erste grössere Musikfest für das westliche Schleswig-Holstein abgehalten. Die sämtlichen Musikvereine und Kirchenchöre in Dithmarschen und den angrenzenden Distrikten werden sich daran mit etwa 200 Herren und Damen beteiligen. Zur Aufführung gelangen u. a. Tannhäuser-Ouvertüre von R. Wagner, Halleluja aus dem Messias von Händel, Harmonie der Sphären von Bomberg, Symphonie Pastorale von Beethoven, Kaisermarsch von R. Wagner etc. Das Orchester wird aus 40 Musikern bestehen.

Montecarlo: Eine symphonische Dichtung von Gabriel Faure nach Maeterlincks Pelléas und Mélisande fand im Rahmen der „Klassischen Konzerte" seine Erstaufführung.

Prag: Im April wird Gustav Mahler voraussichtlich ein Konzert der Böhmischen Philharmonie leiten. Nach ihm wird Hofkapellmeister Schalk den Dirigentenstab führen.

Bad Pyrmont: Am 28. und 29. Juni wird eine zweitägige Tschaikowsky-Feier unter Leitung des fürstlichen Kapellmeisters Ferd. Meister zum Besten des dortigen Lortzing-Denkmals veranstaltet werden. Die Feier, bei welcher Hugo Heermann, Hugo Becker, Hofkapellmeister Mannstaedt, Dr. Riemann, Eva Lessmann, Kammersänger Buff-Giessen mitwirken, soll hauptsächlich ein Gesamtbild des Schaffens des verewigten Meisters geben.

TAGESCHRONIK

Georg Henschel hat zum Gedächtnis an seine verstorbene Gattin Lillian Henschel ein Requiem komponiert, das in Deutschland seine erste Aufführung in Breslau, dem Geburtsort des Komponisten, erleben wird.

Dr. E. Elgar erhielt den Auftrag, eine Krönungsode zu komponieren, die während der Krönungsfeierlichkeiten im Londoner Coventgarden im Juni d. J. aufgeführt werden soll.

Gustav Mahler vermählte sich am 9. März mit Fräulein Alma Schindler in Wien; tags darauf führte Arnold Rosé, der Konzertmeister der Wiener Hofoper, Mahlers Schwester zum Altar.

Als Direktor wurde an die Weimarer grossherzogliche Musikschule an Stelle Prof. Müller-Hartungs der Professor an der Würzburger königlichen Musikschule M. Meyer-Olbersleben berufen.

Kapellmeister Alfred Hertz von Breslau ist als Nachfolger Damroschs an die Metropolitanopera in New-York engagiert worden.

Intendant Prasch, der im nächsten Jahre die Leitung des Theaters des Westens in Berlin übernimmt, hat Alexander v. Fielitz als Kapellmeister engagiert.

Prof. James Kwast, bisher am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. thätig, ist als Lehrer der Ausbildungsklassen im Klavierspiel für das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin gewonnen worden.

Kammersänger Franz Nachbaur, Ehrenmitglied des Münchener Hoftheaters, ist an einer Gehirnhautentzündung am 20. März verschieden.

Kammersänger Paul Bulss ist am 21. März in Temesvar an einer Lungenentzündung gestorben.

Richard Heuberger ersucht uns um Aufnahme der Mitteilung, dass er keineswegs Zweiter Chormeister des Wiener Männergesangvereins geworden, sondern Chormeister mit demselben Range wie Kremser.

Max Klinger ist mit dem wohlgelungenen in Bronze gegossenen Stuhl für seinen Beethoven aus Paris in Leipzig wieder eingetroffen und gegenwärtig mit der endlichen Fertigstellung des lang erwarteten Werkes beschäftigt, bei welchem die edelsten Materialien zu einem Gesamtkunstwerk vereinigt werden.

Albert Heintz, der emsige Verfechter der Wagnersache, wurde am 21. März achtzig Jahre alt.

Heinrich Bellermann beging am 10. März seinen 70. Geburtstag. Er ist ein Schüler Grells, dessen Biographie er neben vielen musikwissenschaftlichen Werken verfasste.

Julius Grimm, der durch seine Vertonungen Klaus Grothscher Dichtungen weithin bekannt gewordene Tondichter, feierte am 6. März in Münster seinen 75. Geburtstag.

Ernst Schuch verlieh anlässlich seines 30jährigen Dirigentenjubiläums der König von Sachsen die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Dem Direktor der Königl. Musikschule in Manchester, dem Violinisten A. Brodsky, wurde bei Gelegenheit des Besuchs des Prinzen und der Prinzessin von Wales zum Jubiläum von Oweno College von der Viktoria-Universität der Titel eines „Doktors der Musik“ verliehen. Dieselbe Ehre ward Hans Richter zu teil.

Kammersänger Paul Kalisch ist zum Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste ernannt.

Ein tragisches Ende beschloss die anfänglich sehr erfolgreiche Laufbahn des englischen Komponisten Maria Heinrich Pontet Piccolomini (geb. 1836). Der Künstler, dessen Namen ein halbes Hundert berühmter Balladen trägt, ist im Irrenhause in London gestorben. Er war ein Sohn eines Dubliner Universitätsprofessors, ein Grossneffe des Kardinals und ein Vetter der Primadonna desselben Namens.

Nach langem Zögern und nur dem Druck der öffentlichen Meinung gehorchend, hat der Magistrat von München nunmehr beschlossen, zur Erhaltung

der Kaimschen Volks-Symphoniekonzerte einen jährlichen Zuschuss von 6000 Mark zur Verfügung zu stellen. Hausegger hat sich trotzdem entschlossen, seine Direktionsthätigkeit niederzulegen und hat sich bereits mit einem grossen Konzert vom Münchener Publikum verabschiedet.

Carl Mand erhielt „als Anerkennung für seine ausserordentlichen Leistungen auf dem Gebiete des Instrumentenbaues" von der Künstlerkolonie in Darmstadt eine künstlerisch ausgeführte Plaquette mit einem Diplom.

Eine Künstlervereinigung, bestehend aus den Herren Anton Hekking (Cello), Artur Schnabel (Klavier) und Alfred Wittenberg (Violine), hat sich gebildet, um nach Art der populären Konzerte des Philharmonischen Orchesters Kammermusikabende an Tischen im Oberlichtsaal der Philharmonie in Berlin zu dem sehr billigen, einheitlichen Preise von 1 Mark zu veranstalten.

In Saint-Paul im Staate Minnesota (Vereinigte Staaten) haben mehrere Damen eine bedeutende Summe aufgebracht, um ein Studienhaus für Musiker zu errichten. Diese finden dort unentgeltlich alles zum musikalischen Studium nötige; auch ein kleiner Konzertsaal wird ihnen zur Verfügung gestellt.

Der süddeutsche Musikverlag Strassburg setzt einen Preis von 1000 Mark aus für das beste Konzert oder Konzertstück für Violoncell mit Klavier- sowie Orchesterbegleitung. Einsendungstermin ist der 15. Juli dieses Jahres. Als Preisrichter fungieren Hugo Becker, Robert Hausmann und Iwan Knorr

Einen Preis von 400 Mark hat ein englischer Musikfreund für das beste Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott ausgesetzt. Die einzureichenden Manuskripte sind bis zum 17. Januar 1903 abzuliefern. Näheres ist zu erfahren durch Dr. Yorke Trotter, 22 Princes Street, Cavendish Square, London W.

Ein neues Opernhaus in Petersburg, und zwar nach Art des Scala-Theaters in Mailand, soll demnächst erbaut werden. Das Theater soll 2300 Personen fassen und 1900000 Rubel kosten.

Aus Stuttgart meldet uns unser Korrespondent Dr. Karl Grunsky: Über den Theaterneubau ist noch kein Entscheid getroffen. Die Aussicht auf zwei Kunststätten könnte möglicherweise getäuscht werden. An Opferwilligkeit seitens der Krone fehlt es nicht; aber die Stadt und das Land machen keine Gebermienen. Sollte das Bemühen des hochverdienten Intendanten von Puttlitz um Erstellung eines besonderen Schauspielhauses vergeblich sein, so gereichte das den schillerverehrenden Schwaben wahrlich zu ewigem Spott und heilloser Schande. Ein Vorwurf trifft aber auch die vielen Millionäre der Stadt, die fürs Theater nichts thun mögen. Der Brand ist, wie es scheint, zu früh gekommen; mit der Erkenntnis der Wichtigkeit des Theaters dürfte Schiller auch heute noch ziemlich allein stehen.

Der Beethovenverein hat eine Reihe musikwissenschaftlicher Vorträge veranstaltet. Den Beginn machte ein Vortrag des Herrn Prof. L. Wolff über die Entwickelung der Violinsonate in Italien. Ausserdem sind bis jetzt vorgesehen: am 25. ds. ein Vortrag von Dr. Otto Neitzel über Ludwig van Beethoven (zum 75. Todestag des Meisters) und für Ende April die Fortsetzung des Wolffschen Vortrages: Entwicklung der Violinsonate und Suite in Frankreich und Deutschland.

Im Richard Wagnerverein in Darmstadt haben jüngst die Herren Prof. Richard Sternfeld und Dr. Wilibald Nagel bemerkenswerte Vorträge gehalten. Ersterer sprach über die Entstehung von Wagners Meistersingern und las einen bisher noch nicht veröffentlichten ersten Prosaentwurf der Meistersingerdichtung vom Jahre 1845 vor; Nagel sprach über Goethe und Beethoven.

Prof. Wolfgang Golther wird im Juni innerhalb der Hochschulkurse für das bürgerliche Leben an der Universität Rostock sechs Vorträge über Richard Wagner halten.

Prof. Hugo Riemann hielt am 16. März im Verein der Völkerkunde in Leipzig einen Vortrag über japanische Musik. Nach seinen Mitteilungen ist das Tonsystem der Japaner in mehr als einer Beziehung problematisch zu nennen. Von dem unsrigen ist es insofern verschieden, als es eine Skala von nur fünf Tönen zeigt. Das Harmonieprinzip ist den Japanern wie den Chinesen, deren Musik überall enge Berührungspunkte bietet, vollständig unbekannt. Was diese Völker Musik nennen, ist nichts anderes als eine Reihe unverbundener Töne. Deshalb mutet diese Musik, bei der jeder einzelne Ton besonders hervortritt, uns so fremdartig an. Auffallend ist auch ihr melancholischer Mollcharakter und das absolute Fernhalten von Durklängen. In ihrer monotonen Einförmigkeit erinnert die Musik der Japaner lebhaft an bekannte schottische und skandinavische Weisen.

In Europa ist das Interesse für die Tonkunst Ostasiens neuerdings wieder erweckt worden durch die beiden sensationellen Operetten „Der Mikado“ von Sullivan und „Die Geisha“ von Jones, die beide jedoch so gut wie kein chinesisches oder japanisches Motiv enthalten. Nur „Der Mikado“ bringt die ziemlich genaue Wiedergabe eines chinesischen Marsches. Unsere Unkenntnis der japanischen und chinesischen Musik ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass in beiden Ländern nur wenige Auserwählte die genaue Theorie dieser Kunst kennen. Was speziell die japanische Musik anlangt, so ist als sicher anzunehmen, dass diese chinesischen Ursprungs ist. Während in China staatliche Erschütterungen und andere Einflüsse den ursprünglichen Charakter der Musik vielfach geändert haben, ist die antike Kunst in Japan, dessen Entwicklung mit mehr Ruhe vor sich ging, viel reiner erhalten. Die Musik der Japaner lässt deshalb am leichtesten Schlüsse auf den früheren Stand dieser Kunst zu. Neben der alten giebt es allerdings auch eine von der Tradition abweichende moderne Richtung in der japanischen Musik. Beide Richtungen haben zu dem eigentümlichen Kompromiss geführt, den die gegenwärtige Musikausübung bildet.

Der spezielle Stimmton, der um etwa ein Viertel höher liegt als der unsrige, ist d. Auf die richtige Tonhöhe wird in Japan grosses Gewicht gelegt. Zur Bestimmung derselben werden meist sogenannte Stimmpfeifen verwendet. Verschiedene dieser Instrumente, die auf ein Alter von mehr als tausend Jahre zurückblicken, werden in Japan an heiligen Orten als teure Reliquien aufbewahrt, um bei Meinungsverschiedenheiten der Gegenwart als untrüglicher Richter zu dienen.





KRITIK

OPER

BARCELONA: Im Januar ist im Grossen Liceum-Theater die Trilogie „J. Pirenei", Text von Victor Balaguez, Musik von Felipe Pedrell — beide sind Katalonen — zur ersten Aufführung gelangt. Das Werk besteht aus einem Vorspiel und drei Akten. Im Vorspiel findet sich die Erklärung der Handlung durch den Barden der Pyrenäen welcher mit der weissen Tunika und der goldenen Harfe von dem, was das Publikum zu hören bekommen soll, Bericht ablegt. Dieses Vorspiel ist ohne Widerrede der musikalisch bedeutendste Teil des Werks. Das Orchester begleitet die Erzählung des Barden mit Motiven von ausgezeichneter Schönheit. Zu bemerken ist, dass der Komponist durch seine Arbeiten über die Geschichte der Musik und die Aufdeckung der Wunder der alten spanischen Kunst, welche ungehoben ruhten, Berühmtheit erlangt hat. In diesem Vorspiel verwertet er die Ergebnisse dieser Forschungen, indem er für den ersten von innen erklingenden a capella-Chor die Eingebung aus einem vom Pater Thomas de Santa Maria im 16. Jahrhundert veröffentlichten Fabordon und aus zwei Fragmenten von Comez, einem valentianischen Musiker desselben Jahrhunderts, schöpft. — Der erste Akt spielt sich im Schloss von Foix ab. Die Handlung fällt in das Jahr 1238. Während der Graf von Foix auf Kriegszügen ist, um die Wiedereroberung des verlorenen Landes bemüht, wirft sich die Gräfin auf ihrem Schlosse in den Pyrenäen zur Schirmherrin der Sitten und Gebräuche der Scholle auf. So geschieht es, dass der Zuschauer ein von im volkstümlichen Stocktanz sich bewegenden Troubadouren und Schauspielern belebtes Fest vor sich entwickeln sieht. Aus diesem Bilde stechen hervor: ein herrliches, an eine im 17. Jahrhundert in Venedig zur Veröffentlichung gelangte „Villanella spagnuola" anklingendes Duett für Tenor und Sopran und das maurische Lied, das die den „Mondstrahl" verkörpernde Altistin singt. Dies Lied ist zum Teil der türkischen Melodie „Iskia samaisi" entnommen. Als das Fest in vollem Gange ist, erscheint der päpstliche Kardinal-Legat und meldet den Tod des Grafen von Foix und die Eroberung seiner Länder durch die Franzosen. Dieser Auftritt endigt in Form einer Legende, von einem der Troubadouren erzählt, worin es heisst, dass, so oft das Schloss in Gefahr war, die es bewachenden Genien, dem Schoss der Erde entsteigend, es zu verteidigen kamen. Der zweite Aufzug ist der am besten gezeichnete. Die Handlung geht 1245 in der Abtei von Bolbona vor sich. Ein unsichtbarer Chor singt das De profundis, dessen Töne sich mit der maurischen Melodie des „Mondstrahls" verweben. Hierauf folgt der Trauermarsch zu einem längeren Zug von Mönchen, der den vermeintlichen Leichnam des für tot gehaltenen Grafen von Foix begleitet. Der Graf selbst wohnt dem Schauspiel als Mönch verkleidet bei. Der Marsch und Monolog des Grafen bilden vielleicht das Gelungenste der Partitur. Dagegen entsprechen die nachfolgenden Auftritte der Grossartigkeit des Vorwurfs nicht. Gegenstand der Handlung des dritten Aktes ist die berühmte Schlacht von Panissars 1285. Er ist die Apotheose des Königs Peters des Grossen von Aragonien, Befreiers der Pyrenäen durch seinen Sieg über die französischen Heerscharen. Es findet sich darin ein sehr charakteristischer Chor und das feine Lied vom Narr. Dieses und der erste Akt zeigen, dass der Dichter der „Pyrenäen" es auf ein Bühnenstück ursprünglich nicht abgesehen hatte. Der Musiker zeigt sich als ein Verehrer der alten religiösen und der orientalischen Musik. Von den Personen ist die Maurin „Mondstrahl" die am besten gezeichnete. Dagegen entspricht die des Grafen von Foix der Vorstellung nicht, die uns die Geschichte von ihm giebt. Es ist eine der gediegensten Arbeiten, die das moderne Spanien hervorgebracht hat. Obgleich der Komponist die vaterländischen Volkslieder benützt, so benahmen die Verbindungen, in denen sie auftraten, ihnen doch vollständig den lokalen Anstrich.

Deshalb ist es fraglich, ob dem Werke als speziell national-katalonische Oper weitere Bedeutung beizumessen ist. Es sind übrigens beinahe 12 Jahre verflossen, seit diese Oper geschrieben. Das Werk wurde vom Kapellmeister Ivan Goula mit grosser Hingebung einstudiert und geleitet. Von den Sängerinnen sind Fräulein Grassot, Frau Parsi-Pettinella und der Tenor Grani die besten gewesen.

Melchor Rodriguez de Alcántara.

BRAUNSCHWEIG: Die letzten Wochen hatten wir Festvorstellungen im wirklichen und bildlichen Sinne. Gelegentlich des Antrittsbesuchs des Grossherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach bei unserm Regenten, dem Prinzen Albrecht von Preussen, wurde Mozarts kurz vorher neu einstudierte „Entführung aus dem Serail" vorzüglich gegeben. Am nächsten Abend eröffnete Frl. Else Breuer-München, das frühere Mitglied unseres Hoftheaters als Elisabeth („Tannhäuser") ein auf drei Abende berechnetes Gastspiel. Auf ihrem Triumphzuge durch Deutschland wird Charpentiers „Louise" auch hier einkehren.

Ernst Stier.

BREMEN: Nun hat der kommende Wagnersänger, der Wotan und Hans Sachs der Zukunft, Herr Clairence Whitehill, uns ein Stück seines Wotan, aus der Walküre, vorgesungen und sich dabei wenigstens als ein ganzer Meistersinger bewährt. Freilich muss sein Wotan dramatisch noch wachsen, imposanter zürnen und strafen und dämonischer agieren, aber nie habe ich einen Wotan so mühelos und klar das einzelne Wort prägen und den ganzen dichterisch-musikalischen Gedanken phrasieren hören, nie die herrliche Kantilene der „unendlichen" Wagnerschen Melodie (im Abschied von der Walküre) lyrisch so weich und schwungvoll beseelt gehört, wie von diesem jungen Sänger. Wenn dann auch vorerst noch der neid- und zorngeplagte, dämonische Repräsentant der alten egoistischen Welt, deren Ende dämmert, in der jugendlichen Weichheit des Jünglings die scharfen Charakterumrisse verlor, seine Machtgier in eine unbestimmte Glückssehnsucht zerfloss, wenn Allvater wie Jung Siegfried so reckenhaft schlank und schön erschien, — es war eben das erste Mal, dass der junge Sänger auf einer grösseren Bühne den Wotan sang. Die belebende Luft der Bayreuther Tradition wird sein grosses Talent bald in die richtigen Wege leiten. Ein zweiter Kunstnovize, den unsere Opernleitung ans Licht zog, ist der Tenorist Herr Aichele aus München; sein Stimmmaterial ist hübsch, eher von dramatischer Herbheit, als von lyrischem Schmelz. Was ihn von dem jungen Ausländer unterscheidet, ist, dass er sein Material noch nicht beherrscht; er bedarf noch gar sehr der Schule. Sein Troubadour, sein Stradella und zuletzt die in Bezug auf den Umfang bequemste aller Tenorpartieen der Méhulsche Joseph verrieten eine allzu helle Vokalisation, eine offene und flache Tonbildung und eine nur ganz kümmerliche Ausbildung des hohen lyrischen a-b-c. Hoffentlich verfällt er nicht der kunstmordenden Routine, dem Moloch des Rollenstudiums, bevor er Meister und absoluter Herr seiner Gesangskunst ist. — Für die nächste Woche steht der geschlossene Nibelungenring auf dem Repertoire; und zwar soll er mit Ausnahme des Alberich, den unser Landsmann und Bayreuther Oberalberich, Fritz Friederichs singen wird, ganz mit eigenen Kräften in Scene gehen. Quod felix faustumque sit!

Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Auch die verflossenen Wochen standen noch im Zeichen der Gastspiele. Auf Frl. Alma Sackur, die von ihrer kleinen, aber liebenswürdigen Kunst in der „Puppe", in „Zar und Zimmermann" und in der „Geisha" ansprechende Beweise gab, folgten die drollige Wiener Soubrette Hansi Niese und — der stimmgewaltigste aller tragischen Baritons, Bertram. Letzterer verblüffte durch seine kolossalen Stimmmittel, für welche das hiesige Opernhaus zu klein schien. Leider ist aus einer geplanten Fortsetzung seines Gastspieles nichts geworden. Wir hätten ihn gern noch in einigen schweren Rollen seines Faches gehört. Das Opernrepertoir bot sonst sehr wenig Anregendes. Recht flau verlief eine „Don Juan"-Vorstellung. Die bereits fällige Première



der Louise musste wegen Krankheit des Kapellmeisters Hertz verschoben werden. Hoffentlich bringt uns die zweite Hälfte des März endlich das mit Spannung erwartete Werk.

G. Münzer.

BUDAPEST: Seit zwei Monaten leitet Direktor-Stellvertreter Raoul Máder mit Glück und Geschick die Geschäfte der königl. ung. Oper. Aber leicht wird ihm sein Amt nicht gemacht. Chor- und Orchesterpersonal, mit ihren Bezügen unzufrieden, drohten und drohen mit dem Streik, und sind bisher Sieger, da sich das Ministerium des Innern, dem die subventionierten Theater unterstehen, bisher zu einer Erhöhung des Budgets um rund 40000 Kronen bequemen musste. Nebstbei wird aber auch eine gedeihliche künstlerische Arbeit geleistet. So gelangte jüngst unter Máders vortrefflicher Leitung Tschaikowskys „Eugen Onegin" zur Aufführung. Anfangs stand das Publikum der poesievollen Oper kühl gegenüber, aber der Eindruck des edlen Werkes wächst mit jeder Reprise. Um die Aufführung machte sich vor allem Herr Burrian verdient, der mit dem Lenski zum erstenmal eine Partie in ungarischer Sprache sang. Einen musikalisch vornehmen Onegin stellte Herr Beck auf die Bühne; die Besetzung der weiblichen Partieen jedoch war durchweg minderwertig. Von Reprisen älterer Werke hatten der „Evangelimann", Lehars mit Unrecht vernachlässigte Oper „Kukuska", die „Navarraise" und „Die lustigen Weiber von Windsor" den stärksten Erfolg. Einen Kassenmagnet hat die Oper jedoch mit der „Fledermaus" gewonnen, die unter Mitwirkung der Damen Krammer und Szoyer, der Herren Kornay, Kertész, Gábor Hegedüs und Michálgi in vorzüglicher Darstellung allabendlich vor ausverkauftem Hause in Scene geht. Von den vielfachen Gastspielen der letzten Wochen war das interessanteste das von Mme. Charlotte Wyns, Mitgliedes der Pariser Opera comique, einer ausgezeichneten Künstlerin, die als Carmen, Mignon, Amneris, trotz des geringen Reizes ihrer wohl schon verblühten Altstimme durch ihr Temperament, ihre charakteristisch scharfe Diktion, und vor allem durch die Genialität der scenischen Gestaltung stürmische Erfolge erzielte. Die Gastspiele von Mme. Garnier, einer Koloratursängerin der Pariser komischen Oper, der Altistin Frl. Eder, des Tenoristen Castellano fielen ab. Umsomehr Erfolg hatte das Debut der Operettendiva Frl. Konka Szoyer (als Regimentstochter, Rosa Friquet und Adele) in welcher die Oper endlich eine geeignete Vertreterin des Soubrettenfaches gefunden haben dürfte.

Dr. Béla Diósy.

DESSAU: Eine für die Hofbühne wichtige Frage ist vielversprechend gelöst. Wir haben für unsere ans Hoftheater in Karlsruhe engagierte Altistin Frl. Ethofer einen offenbar gleichwertigen Ersatz gefunden. Johanna Sedele heisst die Dame, und vom Chemnitzer Stadttheater kam sie her der Fahrt — und sang und siegte. Ihr Erfolg als Carmen war durchaus begründet. Ihr Organ hat Volumen und gute Schule, das Spiel ist bezwingend. — Kapellmeister Eichberger, der noch immer Alleinherrscher am Dirigentenpult ist, verschafft seinem Scepter immer grössere Achtung und hatte mit einigen Neueinstudierungen viel Glück. So rief er nach längerer Pause den „böhmischen Mozart" Smetana mit dessen „Verkaufter Braut" zu neuem lustigem Leben, wobei er besonders vom Ehepaar Feuge (Marie und Hans) und von dem vielseitigen Bassbuffo Leonhardt (Kezal) wacker unterstützt wurde. Unser Heldentenor Caliga sang den Faust, der seiner spröden Stimme nicht zusagt, und später mit grosser Wirkung Méhuls „Josef in Egypten", der auch scenisch eine Elite-Aufführung wurde.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Das Ereignis der letzten Zeit war das Schuch-Jubiläum. Der viel Gefeierte hatte, ein Homo novus, am 16. März 1872 zum erstenmale im Rahmen einer Vorstellung der Hofoper dirigiert, als Pollinis italienische Opern-Gesellschaft mit Padilla und der Artôt in Donizettis Don Pasquale gastierte. Aber er wurde sofort erkannt — und vom Grafen Platen an Dresden gefesselt. Im August desselben Jahres amtierte er schon, im Jahr 1873 erhielt er den Kapellmeister-Titel und 1877, nach Rietz' Tode

wurde er Hofkapellmeister. Inzwischen hatte er sich aber auch bereits beweibt. Die ausgezeichnete Koloratur-Soubrette Klementine Proska (Procházka) festigte als seine Frau zugleich seine Stellung, und als im Jahr 1882 die Krisis mit Wüllner ausbrach, der in Krebs' Stellung eingerückt und Schuch so an die Seite gestellt worden war, da blieb letzterer Sieger. Damit ward der 35jährige, damals de facto Leiter der Dresdener Hofoper. Aber rühmend muss es anerkannt werden, er erwies sich jener Zeit auch in mehr als einer Hinsicht dazu berufen, und auch heute feiert sein Dirigententalent in der Oper seine besonderen Triumphe. Es ist ein förmlich elektrisierendes Fluidum, das seinem Taktstock entströmt. Auf der Bühne, wie im Zuschauerraum wird es sogleich als alle Lebensgeister anregend empfunden, wenn er am Pulte erscheint. Langweile giebt es an dem Abend nicht, des ist man sicher. Dass nicht alles glatt abging in Dresden, dass eine Laufbahn, die in rascher Folge zu den höchsten Titeln und Ehrenzeichen, ja zum erblichen Adel führte, nicht allenthalben mit günstigem Auge angesehen wurde, versteht sich fast von selbst. Aber eines müssen Schuch selbst seine Neider lassen: Er ist eine geniale Dirigenten-Individualität! Und — Hand aufs Herz — man wird vieles niemals wieder, wie wenn er den Taktstock führte, zu hören bekommen! Dabei ist er alles andere, nur kein „Pultvirtuose". Seine Art, zu dirigieren, kann man als mustergültig bezeichnen. Jenes, Turnübungen gleichende „Verkörpern" der Kunstwerke durch die Bewegungen des echten Repräsentanten der neuheitlichen Dirigenten-Gattung liegt ihm ganz fern. Es giebt kaum etwas Ruhigeres, Augengefälligeres als das, wie er den Taktstock führt. Dass er besonders stark ist, wo es sich um eine Musik handelt, die einen temperament- und espritvollen Dirigenten erheischt, liegt in seiner Persönlichkeit begründet. Verdi; beispielsweise Traviata, Rigoletto, Falstaff etc. interpretiert er unnachahmlich. Auch die Wiederaufnahme des Don Pasquale an seinem Ehrentage, zeigte ihn in seinem Element. Aber die gesangliche und darstellerische Wiedergabe des ziemlich vergilbten Werkes war seiner feinfühligen Leitung des Orchesters nicht ebenbürtig. Annähernd im Stile hielt sich nur Frau Abendroth.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Die Aufführungen des „Ring des Nibelungen" gediehen bis zum „Siegfried". Das Musikdrama wurde anständig geboten. Die Titelrolle führte Kaufung aus Köln gediegen durch. Den „Wanderer" sang Manoff aus Barmen sehr gut, den „Mime" gestaltete A. Passy-Cornet darstellerisch ausgezeichnet, musikalisch einwandfrei. Sonst wäre der Aufführung etwas mehr Leben und Stileinheit zu wünschen gewesen. Bei der Wiederholung des „Rheingold" glänzte als Gast Dr. Otto Briesemeister, der Muster-„Loge" der letzten Bayreuther Festspiele. Die altväterliche Unsitte, dem Personale Benefiz-Vorstellungen zu bewilligen, verschaffte den Düsseldorfern endlich die Bekanntschaft der Goldmarkschen Prunkoper „Die Königin von Saba". Der Theaterkassierer (!) wählte dies ansprechende, zum Teil sogar schöne Musik enthaltende Werk zum Benefiz. Die Ausstattung war glänzend, die Aufführung sehr gut. Piechler-„Salomon", Hansen-„Assad", Savitsch, der „Hohepriester", Melanie Domenego, die „Sulamit", leisteten Vortreffliches. Die anderen Rollen waren angemessen besetzt. Die Regie — Direktor Gottinger —, das Orchester unter Reich thaten sich hervor. Auch Verdis „Rigoletto" wurde am Benefiz-Abende der Koloratursängerin Domenego einmal wieder gegeben. Ausser der Benefiziantin machte sich Heinrich Gottinger als Rigoletto um das Werk verdient.

Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Die Spielzeit gestaltet sich gegen Ende dadurch noch interessant, dass der brillante Baritonist Clarence Whitehill für den Rest der Saison an unsere Bühne verpflichtet worden ist. Der junge Amerikaner, der mehrere Jahre an französischen Bühnen thätig war, wurde von Frau Cosima Wagner an der komischen Oper in Paris entdeckt und darauf in Bayreuth ausgebildet. Seine glanzvolle, bei müheloser

Höhe sich durch ebenso grosse Kraft wie Schönheit auszeichnende Stimme, die in ihrem Timbre mit dem eigentümlichen Vibrato an diejenige van Rooys erinnert, die edle Tongebung, die stilvolle Darstellung hatten wir bisher als „Wanderer", „Wotan" und „Escamillo" zu bewundern Gelegenheit. Die Carmen erschien hierbei in der junonischen Gestalt und echt pariserischen Auffassung von Della Rogers. Wie wenig unser diesjähriges Ensemble auf den Ton der leicht geschürzten Operette gestimmt ist, zeigte die zum Benefiz für den verdienten Kapellmeister Baldreich gegebene „Fledermaus".

Ferd. Schemensky.

FREIBURG: Nach der Wiedergabe der drei ersten Abende der Ring-Aufführungen kam nun der markige Schlussstein dieses hochragenden Baues, die Götterdämmerung, ebenbürtig zur Aufführung. Die nächste Woche soll uns den Blitz von Halévy neu einstudiert bringen, und dann wird man im April, dem letzten Monat in der diesmaligen Spielzeit, den abgehenden Opernmitgliedern noch Gelegenheit verschaffen, sich zu verabschieden. Albert Hieber.

GRAZ: Crescenzo Buongiornos Mädchenherz hatte bei seiner ersten Aufführung einen durchschlagenden Misserfolg. Der Textdichter Illica hat eine hübsche Opernidee mit Talent verpfuscht. Zu dem undramatischen Buch hat Buongiorno eine noch undramatischere Musik gemacht: kleine Klavierstückchen à la Tosti. Im Zeitalter der Wagnerkultur einfach ein Rätsel. Man langweilte sich drei Akte lang. — Fräulein Angèle Vidron, eine blutjunge Koloratursängerin, hat als Rosina Furore gemacht. Sie besitzt eine wunderschöne, brauchbare Höhe (bis g^3), saubre Technik und warme Empfindung. Dr. Ernst Decsey.

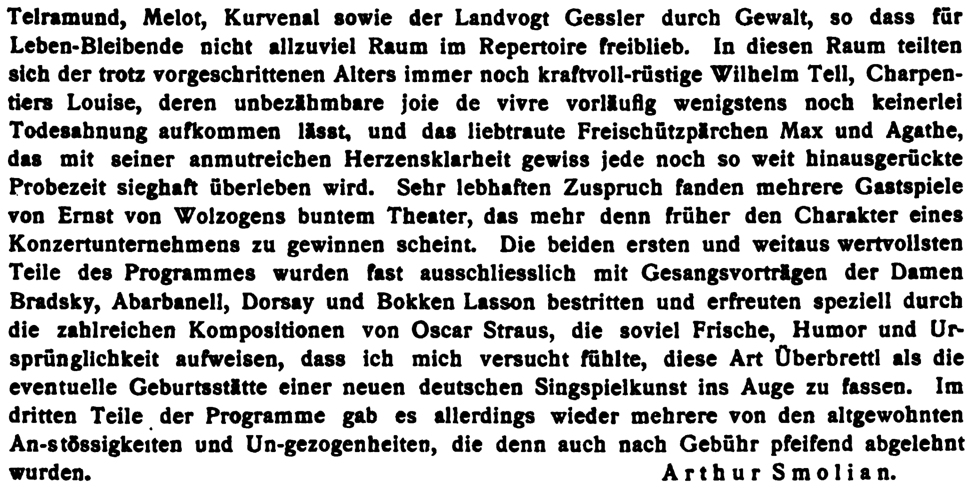
HAMBURG: Der merkwürdige Kontrakt, den unsere Direktion leider mit Herrn Birrenkoven abgeschlossen hat und der diese feste Säule unseres ganzen Repertoires auf vier Monate einer neunmonatlichen Spielzeit dem Bau unserer Oper entzieht (!) zwingt zum Notbehelf mit Tenorgästen. Es wäre ungerecht, zu behaupten, dass bei den Gastspielabschlüssen die Direktion sich von Sparsamkeitsrücksichten habe leiten lassen; im Gegenteil, sie bot uns das Teuerste, was der schlecht bestellte Tenormarkt augenblicklich besitzt, Herrn Ernst Kraus. Aber das Teuerste braucht nicht immer das Beste zu sein, wie gerade der Fall Kraus zeigt. Gewiss hat Kraus eine phänomenale Stimme, deren Quantität vielleicht einzig dasteht und deren Qualität nicht gering zu achten ist, wenngleich das Edelmetall stark mit Schlacken vermischt ist. Aber in seiner künstlerischen Gesamterscheinung, in der Art, seine stimmlichen Mittel auszunutzen und in seiner Auffassung vom Wesen der Kunst — wie unendlich tief steht da Kraus nicht nur unter Birrenkoven, sondern unter jedem Sänger, der auf harmonisch abgerundete Leistungen Wert legt. Mit einem wirklich unleidlichen „Tannhäuser", der mir als das verkörperte Missverständnis Wagners erschien und dessen derbe, brutale und cynische Art das Drama in eine höchst fatale Beleuchtung rückte, hat Kraus in Hamburg endgültig „versungen und verthan". Schon während der Aufführung machte ein Teil der Zuhörerschaft sehr energisch Front gegen solche Kunst und mit einem seltenen Unisono hat auch die sonst so verbindliche Hamburger Kritik sich auf den Standpunkt der Verneinung gestellt. Ob Herr Kraus anderswo anders, und zwar vornehmer und geschmackvoller singt, ob er anderswo eine anständigere Komödie spielt, weiss ich nicht. Aber fast möchte ich's glauben. Denn sonst könnte man sich seine Triumphe an grossen musikalischen Centren kaum erklären. Ein Baritongast stellte sich in der Person des Herrn Franz Franck vom Stadttheater in Lübeck vor. Man vermutet bei solchen Gastspielen immer Engagementspläne. Nicht mit Unrecht, denn Lübeck rangiert mit den Theatern auf ungefähr einer Stufe, die, wie Essen, Düsseldorf, Basel uns gern ihre Kräfte abgeben. Dass Herr Franck, bei allerhand erfreulichen Eigenschaften, sich doch als durchaus „zweiten Ranges" entpuppte, dürfte seine Verpflichtung kaum in Frage stellen, wenn sie projektiert war. Über so ein kleines Minus setzt man sich glatt und

ohne Skrupel hinweg. Im übrigen ist der Spielplan von einer wahrhaft Dragaschen Sterilität. Jeden Abend von 1/28—11 Uhr wird musiziert. Das ist die Hauptsache. Nach einem Plan zu suchen, nach dem man arbeitet, wäre unnütze Mühe. Kunst, Erziehung — pah: was ist uns Hekuba? Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Nach 12jähriger Pause ging Wagners Götterdämmerung, ausgezeichnet vorbereitet in Scene, womit der ganze „Ring" unserem Kgl. Theater wieder einverleibt ist. Ausser einer geradezu herrlichen Orchesterleistung und wunderbar stimmungsvollen, naturwahren Inscenierung hatte die Vorstellung noch die Vorzüge, in Frau Thomas-Schwartz, Fräulein Hofmann und Fräulein Jahn bedeutende Vertreterinnen, der Brünnhilde, Walraute bezw. Gutrune zu haben. Von den Herren war Herr Gillmeister als Hagen vortrefflich, während die Herren Holldack und Settekorn als Siegfried resp. Gunther voll genügten. Auch die kleineren Rollen der fast ohne Strich stattgefundenen Aufführung waren zufriedenstellend besetzt. Das meiste Verdienst um die glänzende Vorstellung ist Herrn Kapellmeister Kotzky zuzusprechen, der denn auch Gegenstand rauschender Ovationen war. L. Wuthmann.

KÖLN: „Louise" von Charpentier. Und ihre Limonade war nicht matt! Die Oper brachte eine gewisse Überraschung! Die Liebe eines Kindes aus dem Volk zu einem Künstler, der Widerstand der Eltern und das unter tragischen Bedingungen verlaufende Auflehnen Louisens gegen denselben, dazu der in hysterische Begeisterung gebrachte Drang ins (hier Pariser!) Leben sind von Charpentier poetisch, ohne in die drohende Gefahr der Realistik zu fallen, verwertet. Das Umsetzen in Musik bietet allerdings ästhetische Bedenken, insofern Gedankenlyrik für Musik nicht geeignet scheint. Auch entstehen dadurch undramatische Längen. Das Prinzip Charpentiers ist das: das Wort genügt ihm nicht und so verleiht er ihm den nötigen Gefühlsnachdruck durch innige, stimmungsvolle Musik. Es geht also immer weiter, ohne dass Charpentier die Forderungen motivischer Arbeit irgendwie berücksichtigt. Gewiss verringert das den Kunstwert: wenn diese Absicht aber mit so viel Wärme und Geschick erreicht wird, dann müssen wir uns eben damit abfinden. Den Momenten innigster Stimmung kann man sich durch Verstandsbedenken eben nicht entziehen! Und in „Louise" ist viel Stimmungsvolles. Verdient machten sich um die Oper Frl. David, deren Eigenart das Heroische Louisens zum Schluss nicht ganz bewältigte, Herr Bischoff als Vater, Gröbke als Julien, Fräulein Metzger als Mutter, vor allem Kapellmeister Mühldorfer als Dirigent. Die Scenerie genügt noch nicht vollkommen, doch wird sie uns das neue Theater bringen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass „Louise" Repertoirestück werden kann. Die Übersetzung von Dr. Neitzel ist sehr gut! — Zur Zeit gastiert Willy Birrenkoven aus Hamburg in den Rollen des Lohengrin, Tannhäuser, Siegfried — in Götterdämmerung und Siegfried! — und Tristan. Die gesunde, von Bayreuther Manieren frei gebliebene Auffassung und die ohne alle Anstrengung sich gebende helle Tenorstimme des Künstlers bewährt sich zur Freude aller derer, die sich oft nach dieser Richtung hin maltraitieren lassen müssen. Willy Seibert.

LEIPZIG: Zeus-Staegemann ist dem gedrittteilten Atriden wohlgesinnt geblieben, Klytaimnestra-Greff-Andriessen kehrte zu weiteren Spielen hierher zurück, Kassandra-Weidt genas von ihrem Verschnupftsein, und also konnten denn in letzter Zeit noch zwei Wiederholungen der Orestes-Trilogie von Felix Weingartner ermöglicht werden. Selbst auf die Gefahr hin, damit in allzu optimistisch gestimmten Kunstseelen ein hinsichtlich des „Orestes" aller Wahrscheinlichkeit nach irriges Erinnern an den alten Aberglauben, dass Todgesagte lange leben, wachzurufen, muss ich somit der Wahrheit die Ehre geben und die Todesnachricht meines vorigen Berichtes als verfrüht bezeichnen. Ausser den unermüdlich am Schicksal dahinsterbenden Griechen starben während der letzten vierzehn Tage an der hiesigen Bühne noch: Elisabeth den Opfertod, Tannhäuser den Entsühnungstod, Elsa den Verzweiflungstod, Tristan und Isolde den Liebestod; und



Telramund, Melot, Kurvenal sowie der Landvogt Gessler durch Gewalt, so dass für Leben-Bleibende nicht allzuviel Raum im Repertoire freiblieb. In diesen Raum teilten sich der trotz vorgeschrittenen Alters immer noch kraftvoll-rüstige Wilhelm Tell, Charpentiers Louise, deren unbezähmbare joie de vivre vorläufig wenigstens noch keinerlei Todesahnung aufkommen lässt, und das liebtraute Freischützpärchen Max und Agathe, das mit seiner anmutreichen Herzensklarheit gewiss jede noch so weit hinausgerückte Probezeit sieghaft überleben wird. Sehr lebhaften Zuspruch fanden mehrere Gastspiele von Ernst von Wolzogens buntem Theater, das mehr denn früher den Charakter eines Konzertunternehmens zu gewinnen scheint. Die beiden ersten und weitaus wertvollsten Teile des Programmes wurden fast ausschliesslich mit Gesangsvorträgen der Damen Bradsky, Abarbanell, Dorsay und Bokken Lasson bestritten und erfreuten speziell durch die zahlreichen Kompositionen von Oscar Straus, die soviel Frische, Humor und Ursprünglichkeit aufweisen, dass ich mich versucht fühlte, diese Art Überbrettl als die eventuelle Geburtsstätte einer neuen deutschen Singspielkunst ins Auge zu fassen. Im dritten Teile der Programme gab es allerdings wieder mehrere von den altgewohnten An-stössigkeiten und Un-gezogenheiten, die denn auch nach Gebühr pfeifend abgelehnt wurden. Arthur Smolian.

LEMBERG: Die 2aktige Wort- und Tondichtung Urwasi von E. Dluski, ist einem indischen Märchen entnommen: Die holde Fürstin Urwasi (Sopran) leidet an trüber Melancholie und kein Genuss kann ihr die ersehnte Ruhe bringen. Da bietet ihr Ragda (Alt), eine junge Zauberin, als Labung den Gesang ihres Geliebten, Rustans, an. Der Barde (Tenor) erscheint, doch trotzt er dem Gebote der Fürstin, ein Lied anzustimmen, „da ihm die Begeisterung nicht erzwungen werden kann“. Als jedoch Urwasi den Schleier fallen und ihr in überirdischer Schönheit strahlendes Antlitz erscheinen lässt, da fällt Rustan, — seiner Ragda vergessend — der Fürstin zu Füssen und entlockt seiner Leier ein Lied, in dem er die Reize der „rosengleichen“ Urwasi preist. Nun erscheint Ragda und schwört der Fürstin Rache. Das Rachewerk vollbringt sie mit Hilfe der ihr dienstbaren Geister (Akt II), die die Sinne der Fürstin umnebeln. Von einem unwiderstehlichen Verlangen nach einem „Erlöser“ getrieben, verirrt sich Urwasi in den an einem Flusse gelegenen Götterhain. Hier erscheint ihr ein Geist, Sawanares (Bariton) und fordert sie in verlockendem Gesange auf, ihm in das Land zu folgen, „wo weder Nacht noch Kummer herrschet“. Die Fürstin folgt dem Rufe — und stürzt sich in die Flut. Bald darauf erscheint sie in Beleuchtung des heranbrechenden Morgens und verkündet in einem Schlussliede ihre Apotheose an den Morgenstern.

Leider schlängelt sich die Musik, die mit einem an Griegs „Peer-Gynt“ Suite auffallend erinnernden Frauen-Chor und Tanz beginnt, wie ein wasserarmer Bach durch 2 Aufzüge hin, nur selten zu reicherer Tonefülle anschwellend! Die übermässige Anwendung der orientalisch-sentimentalen Harmonieen und das bis zum Überdruss angewandte Geigen-Tremolo — dem sich nur hier und da ein vereinzeltes Motiv in den Holzbläsern zugesellt — bewirken eine niederdrückende Eintönigkeit, die zu der ziemlich rasch sich entwickelnden dramatischen Handlung in keinem Verhältnisse steht.

Doch thäte man dem Komponisten Unrecht, verschwiege man die zahlreichen „Schönheiten“ des Werkes. So weisen alle in dem Textbuch als „Arien“ bezeichneten Stellen originell-melodische Erfindung auf — und in den „Duetten“ schwingt sich das Orchester zu einer gewissen Leidenschaft empor. Leider reisst überall der Faden des Gesanges, der sodann in einen inhaltlosen, bei spärlicher Instrumentation dahinrollenden „Sprachgesang“ hinübergeht. Das Werk errang auch trotz luxuriöser, in wahrhaft orientalischer Pracht prangenden Ausstattung nur mittelmässigen Erfolg. Dr. N. Hermelin.

MADRID: Der Impresario des Teatro Real (Opernhaus) Luis Paris, hatte vor Beginn der Saison als ihr bedeutendstes künstlerisches Ereignis die Erstaufführung der Götterdämmerung angekündigt, und nicht wenige der früheren, den höchst-

stehenden Kreisen angehörenden Abonnenten, hatten daraufhin ihr Abonnement erneuert, denn Wagner beherrscht, wie im 2. Februar-Heft ausgeführt, auch das musikalische Leben der spanischen Hauptstadt! Es verging aber ein Monat nach dem anderen, ohne dass die gewaltige Schöpfung unseres deutschen Meisters das Lampenlicht erblickte. Die Unzufriedenheit mit diesem Verhalten des Impresarios wuchs infolgedessen in bedenklicher Weise an und machte sich Anfang Februar in einem furchtbaren Skandal Luft, der aber auf den dickfelligen Unternehmer wenig Eindruck machte. Die Abonnenten, in ihren Erwartungen aufs bitterste getäuscht, griffen daher dieser Tage von Neuem zu dem drastischen Mittel des Pfeifens, um ihrem Unwillen Ausdruck zu geben. Auch die Anwesenheit des Ministers für Unterricht und schöne Künste, Grafen Romanones, der gekommen war, um wenn möglich den drohenden Sturm zu hindern, vermochte daran nichts zu ändern. Als sich der Vorhang zum dritten Akt von Aida hob, entstand ein Tumult, wie er in diesem vornehmen Theater noch nicht erlebt, so dass die Vorstellung fast für eine halbe Stunde unterbrochen werden musste. Die Darstellerin der Aida, Matilde de Lerma, brach in Thränen aus, worauf ihr aus den Logen zugerufen wurde: „Es gilt ja nicht dir!" — Diese Kundgebung allgemeiner heftiger Unzufriedenheit hat denn auch insofern ihren Zweck nicht verfehlt, als Herr Paris unter Vorbehalt aller angeblichen Rechte zurückgetreten ist. Der Minister hat nun einen seiner Beamten mit der Fortführung der Verwaltungsgeschäfte betraut, während der Bariton Blanchart die künstlerische Leitung übernommen hat. Das Orchester und die Künstler haben sich zusammengethan, um die Vorstellungen bis zum Schluss der Saison fortzuführen und so sich selbst und die zahlreichen Elemente, die vom Theater abhängen, vor weiterem Schaden zu schützen. Der Tenor Ibos ist inzwischen hier eingetroffen, um den Lohengrin zu singen, der bisher mangels eines tüchtigen Tenors nicht gegeben werden konnte. Der Minister hat seine feste Absicht angekündigt, künftig im Pachtvertrag des Teatro Real besser für die künstlerischen Interessen des Publikums sorgen zu wollen. F. Matthes.

MAGDEBURG: Der März ist für die Stadttheater die Zeit der sogenannten Benefizvorstellungen. Ein grässlicher, tiefherabhängender alter Zopf aus der guten alten Zeit, da der Schauspieler allerunterthänigst das hochverehrte Publikum bat, ihn mit einem Extrabillet und einem Extrabeifällchen zu unterstützen. Man sollte von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger aus Schritte thun, dass diese Benefizvorstellungen, die der Kunst wie der Geldbörse des Künstlers oft so wenig bringen, wo aber der Lorbeer in einer Weise vergeudet wird, als wüchse er in Deutschland wild, endlich in der Versenkung verschwinden. Wertvoll war eine Aufführung der „Walküre" mit Ernst Kraus in der Partie Siegmunds; als ein glücklicher Griff erwies sich die Wiedereinstellung der interessanten Oper des Grafen Zichy „Meister Roland" in den Spielplan. Max Hasse.

MAINZ: Als Isolde bewährte Frl. Materna in Wagners Werk, das ohne Strich in Scene ging, grosse künstlerische Kraft. Eine sehr hochstehende Leistung war auch der Marke des Bassisten Hans Keller vom Hoftheater in Karlsruhe. Zu Herrn Kapellmeister Pfeiffers Benefiz ging zum erstenmal „Der polnische Jude" in Scene und brachte dem dirigierenden Benefizianten wiederholt starken Beifall. Trotzdem Herr Rünger den „Mathis" im Spiel und Gesang zur Geltung brachte, war dieser „Volksoper" hier kein langes Leben beschieden; schon bei der dritten Vorstellung blieb das Haus leer. Jak. Lippmann.

MANNHEIM: Unsere Hofoper bot in den letzten Wochen wenig von grösserer Bedeutung. Herr Max Bucksath vom Hoftheater in Schwerin gastierte als Wotan (Walküre) und Holländer, er wird höchstwahrscheinlich engagiert. Der Spielplan wurde durch eine beängstigende Unpässlichkeits-Epidemie seither in bedenkliche Schwankungen versetzt, die Aufführung der Walküre war erst durch Herbeiziehung von drei weiteren

Gästen möglich. Delibes „Lakmé" und Goldmarks „Königin von Saba" erschienen in teilweiser Neueinstudierung. Lakmé hatte wenig Erfolg, desto mehr die arabische Königin, die mit viel Glanz und Pomp und mit einer glänzend kolorierten Musik, die auf die Dauer ermüdet, über die Bühne zieht. Die nächste Novität ist Tschaikowskys „Jolanthe".

Karl Eschmann.

MÜNCHEN: Die angekündigte Neueinstudierung von Méhuls „Joseph in Ägypten" ist wider Erwarten schnell eingetroffen und hat nun recht freundlichen Beifall gefunden, zumal sie unter der musikalischen Leitung Zumpes einen würdigen und eindrucksreichen Verlauf nahm. Gerhäuser sang den Joseph mit warmer, breitströmender Tongebung und gestaltete, auch schauspielerisch, äusserst lebendig. Bauberger gab den Jakob, Feinhals den Simon und Frau Bosetti den Benjamin, alle drei einander befeuernd und ergänzend, eine wirksame Gruppe zu dem wirksamen Joseph. Man war sichtlich erbaut und wüsste der Intendanz wirklich Dank, wenn sie die Oper ihrem Repertoire dauernd einverleiben würde. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass man nun nach andern Neuheiten nicht mehr lechze. Oder wenn Possart glauben sollte, dass seine vier Wagner-Recitations-Abende über den Nibelungen-Text, mit denen er unlängst wieder von sich reden machte, die Blicke von der ewigen Windstille unter den Soffiten an der Maximiliansstrasse ablenken würde, dann täuscht er sich. Mehr denn je geht jetzt die Rede um: „Der Worte sind genug gewechselt, lass uns etc."

Dr. Theodor Kroyer.

NÜRNBERG: Das Ereignis des letzten Monats war die Erstaufführung von Gustav Charpentiers „Louise". Zweifellos hat sich der Komponist in eine Sackgasse verrannt, als er diese Musik schrieb. Auch er ist dem grossen Moloch des Wagnerschen Prinzipes zum Opfer gefallen. Wird überhaupt das unabhängige Genie noch kommen, für welches die Anforderungen des modernen Musikdramas nicht eine Fessel, sondern einen Antrieb zu neuem Höhenfluge bilden werden? Und schade, es steckt so viel echtes Temperament und feuriges Musikerblut in dieser Charpentierschen Musik. Die Aufführung war um ein bedeutendes besser, als unsere etwas verrufene Oper sie sich sonst leistet. Frl. Santa (Louise), Herr Immelmann (Vater) und Herr Heller (Julien) konnten selbst hohen Ansprüchen genügen. Die Orchesterleistung war gut durchgearbeitet, aber der Dirigent (Kapellmeister Weigmann) haftete noch zu ängstlich an der Partitur; der Mangel an zahlreichen Streichern machte sich bei dieser modernen Musik sehr fühlbar. Die Direktion hatte für prachtvolle Dekorationen und für geschickte Regie gesorgt, und vielleicht waren es diese Umstände, welche dem Werk zu einem vollen Erfolg verhalfen. Abgesehen davon, dass die scenischen Bilder ja auch so, besonders in dem Schlussakt, von grosser Wirksamkeit sind.

Dr. Flatau.

PARIS: Vor vierzehn Jahren feierte der greisenhafte Lalo den Triumph seines „Roi d'Ys", einer Jugendschöpfung, die über ein Vierteljahrhundert brauchte, um ans Licht zu dringen! Die komische Oper hat das abermals lange vernachlässigte Werk wieder aufgenommen und, wie bei der Erstaufführung, erfreut es sich der Gunst des Publikums. Die Handlung spielt sich in der Bretagne ab und ist einer für dramatische Verwertung dankbaren Sage entnommen, die aber so viel Schwulst mit sich schleppt, als wäre sie eine wahre Geschichte! Gar oft stocken und singen die unbeholfenen Chormassen des bedrängten Volkes und der zahmen Krieger! Der siegreiche Karnak, von der Königstochter Margared abgewiesen, hat der Stadt Ys blutige Rache geschworen. Doch der tapfere Mylio befreit die Stadt, der Hilfe des heiligen Corentin, des Patrons von Bretanien, zu Dank. Zum Lohn soll er sich mit Rozena, Margareds Schwester, deren Gegenliebe er besitzt, vermählen. Aber Margared, welche selbst Mylio liebt, verrät dem Feinde in ihrer Rachesucht, dass die Stadt zu Grunde gehen müsse, wenn die

Schleuse geöffnet wird, die sie vor dem Meere schützt. Bald steigen die mörderischen Wellen, doch Margared, von Gewissensbissen ergriffen, mahnt die Ihrigen vor der nahenden Gefahr und bekennt ihr Verbrechen. Vor der Wut des Volkes fliehend, stürzt sie sich von einem Felsen in die Flut und da erscheint plötzlich der Heilige als Erlöser, während die drohenden Wellen sinken. Merkwürdigerweise hat es der treffliche Kolorist Lalo versäumt, in dem letzten, für Orchestermalerei bestens geeigneten Akt, die ganze Farbenpracht seiner Instrumentationstechnik zu entfalten: dafür ist darin, als eines der schönsten Momente der Oper, Mylios Lied mit reizvollen Repliken des Frauenchors hervorzuheben. Im allgemeinen ist an der Musik die Aufrichtigkeit und der künstlerische Ernst zu rühmen, nur fehlt es der Melodik einigermassen an eigenartigem Gepräge und entbehrt Lalo als Dramatiker der Leidenschaft, der überzeugenden Ausdruckskraft. Den gewandten Symphoniker bekundet die aus dem Konzertsaal wohlbekannte, schwungvolle Ouvertüre, ein, bis auf das überflüssige Cello-Solo, dem es übrigens seinen Erfolg beim Publikum verdankt, vorzügliches Tonstück. Von den Interpreten sind höchstens Fräulein Delua als Margared, Herr Beyle als Mylio zu nennen: überhaupt überschreitet die Ausführung kaum das durchschnittliche Mass. Sig. Stojowski.

PRAG: Im deutschen Theater hielt Bertram als Holländer und Wotan (im „Ring") die Opernfreunde in Atem und imponierte gleicherweis durch die Pracht und Wucht des Organs wie durch die Plastik seiner Gebärdensprache. Die infolge einer Absage gefährdete Walkürenvorstellung rettete Frau Bertram (gewesene Moran-Olden) durch rasches Einspringen. Glanz und Schmelz der Stimme ist freilich dahin, aber in Bezug auf kantable Behandlung des Wagnerschen Gesangsparts können die Besten von heute noch von ihr lernen. — Nach fast zwei Jahrzehnten nahm man die „Herodias" des hier überhaupt wenig gepflegten Massenet wieder auf. Es steckt doch mehr darin als geistreiche Mache; es ist doch auch eine individuelle, wenngleich uns Deutschen fremde Art des musikalischen Empfindens nicht zu verkennen ... In der nächsten Zeit gedenkt Direktor Angelo Neumann noch Schumanns „Genoveva" als Kost für musikalische Feinschmecker herauszubringen. Dr. Batka.

RIGA: Das Ereignis der Saison bildete die vor kurzem stattgehabte Erstaufführung von Rich. Wagners „Götterdämmerung", um deren Hinstellung sich Direktor Balder und Kapellmeister Ohnesorg in hohem Masse verdient gemacht. Das in hingebender Sorgfalt und Liebe einstudierte, mit feinsinnigem Geschmack und belebendem Schwung wiedergegebene, grandiose Werk fand einhelligen Erfolg. Die Einzelleistungen erfuhren tüchtige Vertretung durch die Damen Brunnow (Brünnhilde), Dima (Gutrune), Randen (Waltraute) und durch die Herren Szirowatka (Siegfried), Steinmann (Hagen), Weidemann (Gunther) und Neldel (Alberich). Soloensemble, Orchester und Chor bestanden in Ehren. Seit langer Zeit hat sich an unserem Stadttheater keine so hervorragende, künstlerische vollwertige That vollzogen. Carl Waack.

ROSTOCK: Nachdem Wagners „Ring" in einer der Hauptsache nach glanzvollen Aufführung der „Götterdämmerung" (Brünnhilde-Stoll, Siegfried-Voss, Hagen-Puttlitz) seinen Abschluss gefunden hatte, gastierte Herr Ernst Kraus aus Berlin in einer Siegfried-Aufführung in der Titelrolle mit beispiellosem Erfolge. Die zu Ende gehende Saison brachte uns ausser „Troubadour" und Gounods „Faust" noch Siegfried Wagners interessanten „Bärenhäuter", in welchem ausser Herrn Voss (Hans Kraft) namentlich Herr Puttlitz als Teufel exzellierte. Prof. Dr. Thierfelder,

SCHWERIN: Auf dem Gebiete der Oper ist nur wenig zu berichten. Als Novität erschien unter Prills Leitung das einaktige Bühnenspiel „Arm' Elselein" mit der interessanten Musik von Ciryll Kistler, welches trefflich aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde. — Als Gast sang Frl. Wiborg vom Hoftheater zu Stuttgart, welche früher als Anfängerin hier engagiert war, die Margarethe und die Elisabeth.

Friedrich von Wickede.

WEIMAR: Den Premièren seiner Werke „Kain" und „Abreise", die im März, ersteres in vorzüglicher Besetzung (Kain: Gmür), am Hoftheater in Scene gingen, wohnte d'Albert selbst bei und wurde zwölfmal hervorgerufen. Man fühlte so recht, was Weimar in ihm verloren. Dass der stürmische Beifall auch den Werken selbst galt, bewies die Reprise. Als Manrico gefiel Zeitzschel-Aachen. Er ist für nächste Saison engagiert. Dr. Heinss.

WÜRZBURG: Felix Pinner hat uns zum guten Schluss der Opernsaison noch seinen Einakter „Eine Dorfgeschichte" beschert. Man hat die „Dorfgeschichte" hier vielfach mit der Cavalleria verglichen; aber wie viel deutscher und volkstümlicher (namentlich einige Chöre treffen wahren Volkston) ist Pinners Musik. Am gleichen Abend gab man noch eine Neuheit, „Männertreue" von Albert, eine ganz hübsche Pavillonmusik-Scene. Dr. Kittel.

KONZERT

AGRAM: Die zwei letzten Veranstaltungen des Kammermusik-Komitees brachten das von sensationellem Erfolge gekrönte erste Erscheinen der „Böhmischen Philharmoniker" aus Prag, die, geführt von ihrem Direktor Celansky sich in der kurzen Zeit ihres Bestandes zu einem Orchester allerersten Ranges entwickelt haben. Der grosse feurige Zug, der dem Böhmischen Streichquartett zu eigen, die zartesten dynamischen Wirkungen und poesievolle Auffassung, die wir bei diesen stets bewundern, sie sind auch in gleicher Weise dem Orchester gegeben. Der Höhepunkt ihrer bewunderungswerten Leistung war Dvořaks Symphonie „Aus der neuen Welt". Zum Schlusse bot uns das Komitee das Streichquartett Hubay — David Popper, das in Mozarts C-dur op. 17 und Schuberts G-dur op. 161 den Beweis ihres hochentwickelten Kammermusikstieles erbrachte. Der junge Geiger Em. Ondřiček aus der durch Kubelik berühmt gewordenen Schule Sefčiks in Prag, zeigt leider trotz seiner offenkundigen Begabung, auf welche Abwege diese auf das rein Äusserliche gerichtete Schule führt. Verblüffende technische Vollendung wie bei Kubelik, aber auch Mangel an künstlerischer Abgeklärtheit wie bei jenem. Ernst Schulz.

BERLIN: Richard Strauss hatte für sein letztes Symphonisches Abonnements-Konzert ein interessantes Programm zusammengestellt. Alfred Bruneaus Entreact sinfonique aus dem lyrischen Drama „Messidor" ist ein Stück hübsch klingender, reizvoll aufgeputzter Musik. Hans Pfitzner bedient sich in seiner Ballade „Herr Oluf" mit Orchesterbegleitung der Töne nur, um zu charakterisieren und zu illustrieren. Dass ihm bei dieser Art des Komponierens (componere = = zusammensetzen) ein paar charmante Klangwirkungen glückten, ist nicht weiter verwunderlich. Herr Scheidemantel deklamierte den die Orchestration quasi erklärenden Text. Richard Strauss liess dagegen in seinem „Pilgers Morgenlied an Lila" mit Orchesterbegleitung Scheidemantel singen und zwar eine packende Weise in schwungvoll hinreissenden Linien, deren Wiederholung sich das enthusiasmierte Publikum erzwang. Gott, es ist ja so dankbar für ein bischen „Musik". Ein imponierendes Tongemälde ist Alexander Ritters symphonische Trauermusik: Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe. Ein Werk von grossem Wurf, prachtvoller Gliederung und wohlthuender Geschlossenheit. Diese Deutlichkeit, das Wahrzeichen jedes bedeutsamen Werkes, vermisste ich leider in Schillings' symphonischer Phantasie „Meergruss". Hier ist alles nebulos und kraus. Ein ewig trüber Himmel spannt sich über dem trostlos-grauen, öden Meere. Ein Bild quälender Einförmigkeit. Drei Lieder aus der „Wanderzeit" von Carl Stieler mit Klavierbegleitung, von Scheidemantel wundersam zum tönenden Leben geweckt, waren freundlichere Gaben des Ingwelde-Schöpfers. Den Beschluss machte Liszts genialem Musikantenblut entblühter Mazeppa, dessen Wiedergabe Strauss und seinem Orchester verdiente Ovationen eintrug. Im letzten Nikisch-Konzert versuchte man es mal ohne den üblichen

Solisten, und, siehe da, es ging. Der Saal war dicht gefüllt. Zwei Monumentalwerke standen auf dem Programm: Tschaikowskys H-moll-Symphonie pathétique und die C-moll-Symphonie von Beethoven. Die C-moll Beethovens macht Nikisch sehr anständig, in der Wiedergabe der Pathetischen aber steht er wohl zur Zeit unerreicht da. Was das Philharmonische Orchester in diesem Werke leistet, ist einfach unsagbar und ruft jedesmal wieder einen tumultuarischen Jubel hervor. Wir hoffen zuversichtlich, in der nächsten Saison im Rahmen dieser Konzerte ähnlichen gross gearteten, durch keine Rücksichten auf Solisten eingeengten Programmen zu begegnen. — Nellie Melba gab unter Mitwirkung Prof. Joachims und mit Unterstützung des Philharmonischen Orchesters ein gut besuchtes Konzert. Auf der Stimme schien eine Indisposition, wie ein hemmender Sordin zu liegen. Die Töne drangen gleichsam wie aus einer Heiserkeitswolke an unser Ohr. Mit der technisch bravourös durchgeführten Kadenz in der Wahnsinnsscene aus der Lucia hatte sie den grössten Erfolg. Herr Professor Joachim spielte den Violinpart in der Mozartschen Arie „Non temer amato bene" und ein Nocturno eigener Komposition. Die Zeit für diese Art Konzerte scheint glücklicherweise bald vorüber zu sein: man nimmt von ihnen so gut wie nichts mit nach Hause.

Bernhard Schuster.

Herrn Direktor Georg Schumann rechne ich es hoch an, dass er eine Ehrenschuld der Singakademie eingelöst hat, indem er Albert Beckers hier seit dem Februar 1884 nicht mehr gehörte grosse Messe in B-moll für achtstimmigen Chor, vier Solostimmen, Orchester und Orgel zur Aufführung brachte. Obgleich Albert Becker (geb. 13. Juni 1834, † 10. Januar 1899) viele Jahre dem Berliner Musikleben, zuletzt als Direktor des königl. Domchors, angehört hat, ist seine Messe doch nur zweimal (zuerst am 11. Januar 1881) in der hiesigen Singakademie erklungen. Zum überhaupt ersten Mal ist sie am 17. Mai 1879 auf Veranlassung Liszts von dem Riedelschen Verein in Leipzig zu Gehör gebracht worden und zwar mit so grossem Erfolge, dass von da ab Beckers Ruf begründet war, wenn er auch noch jahrelang mit Stundengeben sich sein Brot verdienen musste. Mit Wehmut liest man im Klavierauszug der Messe, die als sein opus 16 veröffentlicht wurde, dass sie seine 70. Komposition gewesen ist. Von seinen späteren Werken sind namentlich der „geistliche Dialog", das Oratorium „Selig aus Gnade", die Reformationskantate gut eingeschlagen, aber im grossen und ganzen haben seine Werke, besonders die weltlichen, eine unverdient geringe Beachtung gefunden. Wie Kiel war Becker eine durchaus deutsche Künstlerpersönlichkeit; er lebte seinen künstlerischen Ideen mit heiligem Ernst und vereinigte eine hohe, edle und reine Erfindungsgabe mit meisterhafter Beherrschung der musikalischen Technik, namentlich des Kontrapunkts. Seine Messe speziell fusst auf dem reichen Erbe Bachs und Beethovens, zeigt aber doch grosse Selbständigkeit in der Erfindung und im Empfinden. In der Harmonik und Orchesterbehandlung zeigt sich Becker darin durchaus modern, oft kühn; dabei aber schreibt er für die Singstimmen stets wohlklingend und sangbar trotz aller kunstvollen Stimmführung. Der Chor ist für ihn die Hauptsache; das Orchester spielt fast immer nur eine begleitende und stützende Rolle. Wie Bach u. a. hat auch Becker den alten lateinischen Messtext, leider nicht die lutherische Übersetzung der Komposition zu Grunde gelegt; er wahrt sein evangelisches Bewusstsein, indem er durch Einflechtung von wohlbekannten Kirchenliedermelodieen, die allerdings nur instrumental geboten werden, den alten Messetext uns Protestanten näher zu bringen sucht. Es ist dieses Verfahren übrigens keine Erfindung Beckers; schon Bach, namentlich in seinen Kantaten und dessen Vorgänger, vor allem Hammerschmidt haben das evangelische Kirchenlied mit grossem Geschick und Glück in die grösseren Kunstformen der protestantischen Kirchenmusik hineingezogen.

Die Aufführung war von Herrn Professor Schumann mit der bei ihm gewohnten Sorgfalt und Hingebung vorbereitet; sich liebevoller des Werkes annehmen, hätte

sicherlich auch der Komponist nicht gekonnt. Über den Feinheiten im einzelnen war eine schwungvolle Wiedergabe des ganzen nicht vergessen. Der Chor, dem wohl nur zu einem sehr geringen Teile das Werk noch bekannt war, ging auf alle Intentionen des Dirigenten ein und wirkte durch Kraft und Fülle grandios, ohne auch den zarten Stellen etwas schuldig zu bleiben. Die kleinen a capella-Stellen klangen durchweg rein. Auch dem Orchester gegenüber ist Herr Schumann jetzt der gebietende Herr. Die Philharmoniker entledigten sich ihrer nicht leichten Aufgabe mit gewohnter Vortrefflichkeit; die ersten Geigen klangen besonders prächtig, desgleichen die Harfe. Von den Solisten stand Fräulein Tilly Koenen infolge ihres wundervollen Alts und ihres ausdrucksvollen Vortrags für mich obenan; aber auch Fräulein Meta Geyers hoher Sopran spricht zum Herzen. Gegenüber den höchst anfechtbaren Tenören der letzten Singakademieaufführungen hörte ich Herrn H. Grahl wieder mit grosser Freude; im Credo hätte er wohl mehr aus sich herausgehen können. Die Basspartie war dem Veteran der Singakademie Herr G. Rolle anvertraut, der sie bereits 1884 gesungen hatte. An der Orgel wirkte mit gewohnter Akuratesse Herr Musikdirektor Kawerau. — Noch ein Chorwerk Beckers, „Des Müllers Lust und Leid", hörte ich in dem von seinem Schwiegersohn Herrn Organist Georg Raphael kürzlich gegründeten Albert Beckerverein. So sympathisch ich auch diesem Unternehmen gegenüberstehe, welches dem der Eigenart nicht entbehrenden Schaffen A. Beckers die gebührende Stelle in der Musikwelt hoffentlich mitverschafft, so halte ich dieses Chorwerk doch für kein Werk von bleibender Bedeutung; Becker wandelt darin die ausgetretenen Pfade der Mendelssohnjünger; offenbar wollte er damit ein leicht verständliches und leicht aufführbares Werk für kleinere Vereine schaffen. An Abwechslung fehlt es diesem anmutigen und lieblichem Werke nicht: neben Sologesängen, Duetten und einem Terzett erklingen Frauen-, Männer- und gemischte Chöre. Recht Tüchtiges leistete der Chor; von den Solisten seien nur Fräulein von Födransperg und Herr van Eweyk erwähnt. Einen hohen echt künstlerischen Genuss gewährte wieder der Philharmonische Chor: Herr Prof. Ochs wiederholte nämlich vier von den Bachschen Kantaten, die er im Vorjahre bei Gelegenheit des Bachfestes mit so ausserordentlichem Erfolg zu Gehör gebracht hatte und bot noch zwei andere, die ziemlich ausgedehnte sog. Ratswahlkantate „Wir danken Dir Gott" und „Jesu, der Du meine Seele" mit dem so überaus reizvollen Duett für Sopran und Alt, das Frau Herzog und Frau Walter-Choinanus sehr schön sangen. Zufriedenstellend war auch der Bassist Herr E. Liepe. Die Solisten des Philharmonischen Orchesters und Herr Organist Irrgang hatten in diesen Kantaten reichlich Gelegenheit sich auszuzeichnen. Zwei Männergesangvereine von anerkannter Leistungsfähigkeit liessen sich hören; grösseren Eindruck machten auf mich die von der Caecilia Melodia (Dirigent: Max Eschke) gesungenen Neuheiten, als die der Berliner Liedertafel, welche mir besonders in den von ihrem bewährten Chormeister Zander gesetzten Volksliedern gefiel. Bei ihr wirkte als Solistin Frau E. Herzog mit, bei der Caecilia Melodia Frau Cilly Onken-Dannhäuser, auch spendete hier der treffliche Harfenist A. Holy einige Soli, darunter recht ansprechende eigene Kompositionen. Sehr glanzvoll verlief das von den Wagner-Vereinen zu Gunsten des Bayreuther Stipendienfonds gegebene Konzert: das verstärkte philharmonische Orchester, Herr Hofkapellmeister Muck, unsere Emmy Destinn, Herr Perron aus Dresden und Frau Sofie Menter boten viel Schönes, von Wagner gab es freilich nur 2 kleine Bruchstücke; konnte denn kein Werk eines modernen Komponisten von den Wagnervereinen, deren eigentliche Aufgabe ja erfüllt ist, zur ersten Aufführung gebracht werden? Das Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen beschloss unter Leitung von Willy Benda, der sich auch als Violoncellist hören liess, mit einem gut ausgewählten und ausgeführten Konzert seine Thätigkeit für diese Saison; in der nächsten wird Herr Benda hoffentlich die kürzlich hier von mir eingehend gewürdigten 5 Stücke für Streichorchester von Juon



aufs Programm setzen. Von sogen. Kompositionsabenden besuchte ich zwei. Im Tonkünstlerverein hörte ich leider nicht das Klavierquartett von Rich. J. Eichberg, auch nicht Lieder von Franz Eichberg-Werneck, wohl aber ein F-moll-Streichquartett des hochbegabten erst 22jährigen 2. Konzertmeisters der Philharmonie Karl Klingler, der nicht nur die musikalischen Formen trefflich beherrscht und brillant für Streichinstrumente schreibt, sondern offenbar aus starkem inneren Drang komponiert und voller geistig reifer sowie geistig unabhängiger Einfälle ist. Ich glaube, wir dürfen noch viel von ihm erwarten. Einen ganzen Abend mit eigenen Kompositionen auszufüllen, unternahm Rudolf Braun, dessen Phantasie, trotzdem er erblindet ist, sich vorwiegend in heiteren und anmutigen Tonbildern ergeht. Es ist erstaunlich, wie wohlklingend er zu schreiben, wie dankbar und geschickt er die Instrumente zu verwenden weiss und wie trefflich er die äusseren Formen beherrscht. Allein, Tiefe der Gedanken, grosse Innerlichkeit ist ihm versagt; er ist auch kein moderner Geist. Trotzdem habe ich seinem Klaviertrio, das er mit den Herren Bergler und Mahr vortrug, und seinem Scherzo für 2 Klaviere, in welchem er durch sein prachtvolles Spiel seine Partnerin Valerie von Pistor in den Hintergrund stellte, mit Vergnügen zugehört; von seinen Liedern konnte ich keine richtige Vorstellung bekommen, da sie von einer freilich erst am Konzerttage eingesprungenen Sängerin miserabel gesungen wurden. Vom Waldemar Meyer-Quartett, das in Herrn Heintze einen neuen, allem Anschein nach gediegenen Bratschisten erhalten hat, hörte ich Gernsheims durch edle und wohlgewählte Tonsprache ausgezeichnetes erstes Klavierquintett, dessen Klavierpart der Komponist mit dem ihm eigenen feurigen Temperament vortrefflich vertrat; der mitwirkende Baritonist A. Heinemann verhalf Paul Ertels „Wallfahrt nach Kevlaar" durch seinen wohlüberlegten Vortrag zu einem Erfolg. Von dem Holländischen Trio (Herren Bos, van Veen, van Lier), das sich in dieser Saison recht rar gemacht hat, hörte ich in brillanter Ausführung das Trio op. 105 von H. Huber, ein sehr geschickt gearbeitetes, für die Streicher dankbares Werk: der erste Satz ist ohne Eigenart, das brahmsisch angehauchte Adagio warm empfunden, recht gefällig das Scherzo mit der melodiösen Coda, interessant das Finale. Das hier wohl kaum schon gespielte B-dur-Trio op. 22 von Dvořak, dessen Mittelsätze besonders gelungen sind, boten Marie Bruno, Franz Fink und L. Schrattenholz. Ein Festtag war für mich das Konzert des Brüsseler Streichquartetts der Herren F. Schörg, H. Daucher, P. Miry und J. Gaillard, die ich noch über die „Böhmen" stelle: der Primgeiger ist in jeder Hinsicht ersten Ranges, die anderen Herren nicht minder; ihr Zusammenspiel ist bis ins Kleinste ausgeglichen, die dynamische Abstufungen sind ausgezeichnet, die Klangschönheit eine ideale, der Vortrag mustergültig. Ein talentvoller Geiger ist der junge Hermann Rubin, dessen Ton von bewunderswerter Grösse ist, aber wie auch Intonation und Technik noch der Verfeinerung bedarf. Auch seine Partnerin Hilda Rose, deren Mezzosopran kräftig und ausdrucksvoll ist, muss noch manches lernen. Nochmals hörte ich den von Herrn Prof. Reinh. L. Herman ideal begleiteten blinden Geiger Edwin Grasse und fand mein früheres Urteil bestätigt. Ein junger Violoncellist Diran Alexanian aus Konstantinopel besitzt schon eine grosse Technik, doch ist sie noch nicht immer zuverlässig; vor allem muss er im Forte die störenden Nebengeräusche abstellen; im Piano ist sein Ton weich und angenehm; in dem bekannten Mozartschen Larghetto aus dem Klarinettenquintett vermisste ich warmes Empfinden und ärgerte mich über die eingelegte Kadenz! ich hörte ferner von ihm Aubers 4. Konzert und das reizende Rondo von Boccherini. Der mitwirkende Pianist Percy Sherwood spielte mir namentlich Chopins B-moll-Scherzo zu Dank. Ein interessantes Schülerkonzert veranstaltete Herr Prof. Xaver Scharwenka, der mit sichtbarem Behagen das Philharmonische Orchester dirigierte und Hermann Monich Tschaikowskys B-moll- und Fred Beerman sein B-moll-Konzert spielen liess: auf beide Schüler kann er namentlich in Bezug auf ihre technische Ausbildung stolz sein. In



demselben Konzert versuchte sich Herr Th. West an „Wotans Abschied“ und spielte Herr Scharwenka mit seiner Tochter Isolde ganz ausgezeichnet die bekannten Variationen für 2 Klaviere von Saint-Saëns op. 32. Dr. Wilh. Altmann.

3. März. Konzert von Charlotte Taubert im Saal Bechstein. Ein angenehmes, zartes Talent, dem intime kleine Stücke wie Franz' „Widmung“ ausgezeichnet liegen. Auch neckisches — z. B. „Rosmarin“ von Franz — gelingt ihm: eine harmlose Spasshaftigkeit, die die Oberfläche der Dinge leicht kräuselt. Aber, wie der Mensch nicht von Häppchen allein satt wird und bald nach einem grossen Bissen sich sehnt, so verspürt der Zuhörer allmählich einen Hunger nach dem Mehr, das Frl. Taubert nicht zu geben vermag. Die mitwirkende Pianistin Helene Obrónska ist eine muntere Dame. Behend laufen ihr die Fingerchen über die Tasten. Ihrem Vortrag haftet etwas Unfreies, Automatenhaftes an. Es ist, als stände der Lehrer hinter ihr. Und man vermeint, taktierend das Auftreten seines rechten Fusses zu hören. Eins, zwei und drei. 4. März. Der Dienstag gehört dem Klavier. Vera Jachles, eine neue Erscheinung, aus Kiew, giebt ein Konzert im Beethoven-Saal. Edmund Hertz beschliesst die Reihe seiner Vortragsabende im Saal Bechstein. Dina J. Kosteweg, der sich Annemarie Meucke beigesellt, erreiche ich nicht mehr im Römischen Hof. In das instrumentale Einerlei trägt Hella Sauer eine willkommene Abwechselung. Ihre kleine wohlgebildete Stimme bereitet dem Ohr eine reine Freude. Bei ihrem klugen eindringlichen Vortrag geht auch der Geist nicht leer aus. Vera Jachles wartet mit einem künstlerisch gefügten Programm auf, das sie technisch meistert. Wild und ungestüm geht es immer bei den Leuten her, die aus den sarmatischen Strichen zu uns reisen. Da erhebt sich ein Donnern und Tosen auf den ächzenden Tasten, und oft genug galoppiert die nackte Fertigkeit dem künstlerischen Gewissen davon. Doch, was thut's. Man ist noch jung. Und das Zuviel ist noch stets das beste Bollwerk gegen die lähmende Wohlanständigkeit. Vera Jachles wird etwas sehr grosses oder gar nichts. 5. März. Ein Tag der Kontraste. Im Saal Bechstein Marie Busjaeger, die erstaunen macht durch das, was sie mit ihren beaux restes noch fertig bringt. In der Singakademie Helene Staegemann. Ein junges Blut, bei dem das Herz hüpft in dem Gedanken, was da noch werden mag. Ihre kleine süsse Stimme hat den Wohllaut der Flöte. Aus ihrer munteren Kehle sprudeln die Töne mit wunderbarer Klarheit und Geläufigkeit. Ihrem ganzen Wesen entströmen Grazie, Anmut, Schelmerei. Seltene Eigenschaften in diesen sonderbaren Zeitläuften. Anders Marie Busjaeger. Schon befindet sie sich auf der abfallenden Seite. Oder setzt doch den ersten Fuss darauf. Flach und strähnig klingt ihre Stimme. Zersprungen und klirrend, als wäre sie im Geschiebe und Gedränge der Jahre zu Schaden gekommen. Immerhin: diese Trümmer hält ein starkes Band zusammen. Das grosse Können, die Intelligenz, die Fähigkeit zu gestalten. An Straussens „Cäcilie“ sollte sich die Künstlerin nicht heran wagen. 6. März. Wenig von Belang. Ausser, dass dem Ehepaar Dulong abermals die Gunst seiner zahlreichen Verehrer treu bleibt. Übrigens: Frau Magda scheint nicht sonderlich disponiert — wenigstens soweit ich sie höre. Umso besser der Gatte, der mit seinem von Natur eng begrenzten Tenor die merkwürdigsten Dinge zu Wege bringt. Z. B. eine Arie aus „Cosi fan tutte“. Alle Verzierungen, Triller, Koloraturen kommen sauber und geläufig heraus. Beethovens „Adelaide“ geht über seine Kraft. So gleicht der häufige Ruf „Adelaide“ mehr einem Schmerzensschrei, schmerzlich für den Sänger, schmerzlich auch für uns, dass der treffliche Mann sich über die Grenzen seiner Kunst täuscht. Zur selben Stunde giebt Maria Theresa de Sauset im Oberlichtsaal der Philharmonie einen Liederabend. Von ihr gilt das bei Marie Busjaeger Gesagte. 7. März. Helene Berard zeigt ihren 2. Liederabend (im Beethovensaal) an. Richard B. Platt giebt in seinem 2. Konzert (Klavierabend, Saal Bechstein) zu erkennen, dass die Stärke seines Talents in Wahrheit nach der Seite des kleinen, zarten, feinen liegt. Für den Vortrag von Chopin mangelt es ihm an Wärme, an der Fähigkeit, Bilder

von starker Stimmung, Farben von intensiver Leuchtkraft hervorzuzaubern. Ein Manco, das bereits sein erstes grosses Konzert erwiesen hatte. 8. März. Teresa Carreño hält sich in ihrem 2. Klavierabend auf der stattlichen Höhe des ersten. Ein neuer Charakterkopf taucht in Stefan Thomán vor unsrem Auge auf. Der von der Konzertagentur mitgegebene Orientierungsplan teilt uns mit, dass Stefan Thomán Professor an der kgl. Landesakademie in Budapest ist und bereits zwei namhafte Klavierspieler, Gisella Gross und Ernst von Dohnányi, ausgebildet hat. Das ist gewiss richtig. Denn etwas professorales — im besten Sinne des Wortes — atmet das Spiel des Ungarn. Absolut in sich gefestigt, gerundet und abgeklärt ist seine Kunst. Kein Probieren, kein Jagen nach ungeahnten Sensationen. Und doch ein durchaus bedeutender, wahrhaft moderner Eindruck. 10. März. Die Altistin Jenny Alexander singt in der Singakademie Lieder von Brahms, Schubert, Strauss u. a. Sieht man von dem etwas gaumigen Klang der umfangreichen Altstimme ab, so darf man an den Vorträgen sein Gefallen haben. Der mitwirkende Geiger Carl Barleben überrascht uns mit einer verblüffenden Technik. Der Schauplatz seiner blendenden Kunststücke sind die Paganinischen Variationen über ein Thema von Paisiello. Kurios ist es sicherlich. Ob auch schön, das wage ich zu bezweifeln. 11. März. Der türkische Pianist J. della Sudda giebt im Saal Bechstein sein 2. Konzert. Ich kann mir nicht helfen, aber mit der Türkei habe ich nichts im Sinn. Wenigstens, was die Kunst anlangt. In der Politik scheint's auch nicht viel besser zu sein. Ich lese da wieder etwas von den Jungtürken, das mir gar nicht gefallen will. Ach, wenn doch della Sudda auch ein Jungtürke wäre, so könnte ich noch hoffen. Aber er ist ein Alttürke, ein ganz alter Türke. Von dem Saal Bechstein, wo della Sudda spielt, ist es nur drei Schritte nach dem Beethovensaal, wo Conrad Ansorge bei dem dritten und letzten seinerKlavierabende angelangt ist. Aber von dellaSudda zuConradAnsorge sind es viele tausend Meilen. Ansorges wundervolle Darbietungen erreichen ihren Höhepunkt in Liszt und Chopin. 14. März. Alfred Reisenauer findet bei seinem dritten Konzert endlich die Teilnahme, die er verdient. Seinen Chopin spielt er prachtvoll. Schwärmerisch-empfindungsreich und stark zugleich. Und so kräftig ist die Suggestion, die von seinem Spiel ausgeht, dass wir die Gestalt des melancholischen, an inneren Gluten sich verzehrenden Tondichters selbst aus den Tasten aufsteigen zu sehen glauben. Und Polyhymnia, die sonst so starre, verlässt ihre eherne Stellung und reicht den Kranz dem, der dieses Wunder vollbrachte. Im Beethoven-Saal thut eine junge Sängerin, Hansi Delisle den ersten Schritt aufs Podium. Schöne, sehr gut gebildete Mittel, ein eindringlicher, durchaus natürlicher Vortrag, dazu eine liebreizende, anmutige Erscheinung verbürgen einen sicheren Erfolg in der neuen Sphäre. 15. März. In der Singakademie veranstaltet Emily Hamann-Martinsen einen Lieder- und Balladenabend. Seit ich sie das letzte Mal gesehen, ist ihr voluminöser Alt freier geworden. Aber immer noch setzt sich die Dickflüssigkeit der Töne beharrlich einer schöneren Beweglichkeit entgegen. Merwürdig ist das Deutsch, das Frau Hamann-Martinsen spricht. Sollte sie immer noch nicht Dänemarks liebliche Laute überwunden haben? 16. März. Ein Sonntag. Gustav Bumcke hält ihn gerade für geeignet, den Vielzuvielen ein Gericht bisher noch unangerichteter Speisen eigener Küche vorzusetzen. Bumcke ist der Mann der Katerideen. Ich unterscheide grosse und kleine Katerideen. Die grossen Katerideen sind: Bumcke schreibt sieben Lieder für Mezzosopran (resp. Tenor) mit Begleitung der Harfe. Noch schlimmer: er lässt sie hinter einander singen. Das siebente („An Alraune") versammelt ausserdem noch ein Blasorchester um sich. Also: Tenor, Harfe und Blasorchester. Die Symphonie steht in Es-moll. Solche grossen Katerideen hat Gustav Bumcke! Die kleinen Katerideen kann man nicht einzeln aufführen. Sie stecken überall. In jedem Takt. In jeder Seite. Also: Gustav Bumcke hat Katerideen, also: Gustav Bumcke ist ein Genie. Hat nicht Richard Strauss auch Katerideen? Könnten nicht die sieben Lieder für eine Singstimme mit Harfenbegleitung von

Strauss sein? Und das Blasorchester an Alraune? Und die Symphonie in Es-moll? Und die 4 Harfen, die ihre bubbernden Glissandi in die aufgeregten Tonwogen werfen, wie wenn man zischende Feuerbrände in das brausende Meer schleudert? Könnte das nicht alles sein? O heilige Bedrängnis! O nagender Zweifel! Ist Gustav Bumcke ein Genie? Die Gewissensnot steigt, wenn sich in dem zweiten Satz der Klarinettensonate plötzlich eine ganz hübsche Stimmung ausbreitet. Wenn in dem Lied „Novemberstimmung" eine krystallklare, eisige Luft weht? Aber da naht die Rettung. Des vermeintlichen Genies wahres Wesen verrät uns endlich das „Wiegenlied". Das ist Abt, Gumbert, Brandt, Waldmann, Rodominsky, Lincke, Einödshofer, Ehrke. Und die „Frau Nachtigall" desgleichen. Nun begreifen wir auch die flüchtigen Wirkungen, die wir als die Male des werdenden Genies ehrfürchtig-staunend betrachteten. Sie entstehen immer, wenn man etwas Ungereimtes an einander reimt. Wenn man sieben Lieder mit Harfenbegleitung schreibt. Wenn man ein Blasorchester aufbaut, um Alraunen zu beraunen. Wenn man eine Symphonie in Es-moll setzt. Wenn man 4 Harfen glissieren lässt. Der Kern der Sache ist: „Mein Kind, du liebes, süsses Kind, schlaf ein, mein Kind, schlaf ein!". Ja, Gustav Bumke, du Mann mit den Katerideen, du lieber süsser Bumcke, schlaf ein, schlaf ruhig ein. Ich weiss ein Haus. Das steht in der Friedrichstrasse. Und heisst „Apollo-Theater". Dort hat Paul Lincke sich zu höherem Schaffen gewandt. Sein Platz ist frei: Nimm du ihn in Besitz und schreibe du dein „Es war einmal" und wie sie sonst heissen mögen, die schmachtenden Liedlein alle. Da kannst du auch deine Harfe verwenden. Und Siegmund Lieban wird sie singen, Deine Liedlein, Mundi, der süsse Sangesreiche! 17. März. Bertha Jahr verspricht ihren zweiten Liederabend im Saal Bechstein. 18. März. Bruno Hinze-Reinhold giebt sein II. Konzert unter Mitwirkung der trefflichen Hertha Dehmlow. Der Kammersänger Eduard Schuegraf singt Lieder im Beethoven-Saal. Von allen Kammersängern ist er der von Indispositionen am meisten verfolgte. So lebt er denn sein Leben. Und am Ende wird man von ihm sagen: „Er war stets indisponiert, aber doch ein Genie!" Dr. Erich Urban.

BRAUNSCHWEIG: Eine ganz besondere Anziehungskraft üben hier die von der deutschen Bühnengenossenschaft veranstalteten Konzerte aus. Jedes Mitglied sucht sich von der günstigsten Seite zu zeigen, diesmal waren die Liederspenden von Fräulein Alten, Prodhaska, sowie von den Herren Cronberger und Nöldechen überwiegend. Fräulein Hartwig steuerte Rezitativ und Arie aus der Oper „Der Erbe von Morley" unseres Braunschweiger Dichter-Komponisten Frz. v. Holstein bei. Die populären Konzerte des Direktor Wegmann fanden ihren Abschluss. Für Tilli Könen sprang Fräulein Grace Fobes-Wiesbaden ein, vermochte aber keinen Eindruck zu erzielen, grösseren Erfolg hatte der Pianist L. Godowsky-Berlin mit Werken, die vorzugsweise seine glänzende Technik ins rechte Licht stellten, tiefer liegende Schätze zu heben, ist dem Künstler versagt. Die Konzerte, die uns diesen Winter treffliche Gaben vom „Böhmischen- und W. Meyer-Streichquartett, Frau Wegmann, Musikdirektor Mühlfeld, Dr. Wüllner, d'Albert u. a. vermittelten, haben sich wiederum neue Kreise erobert. d'Albert kehrte nochmals zu einem Klavierabend zurück und heimste neue Ehren ein, während der Liederabend von Raimund von Zur-Mühlen wegen mangelnder Beteiligung nicht zustande kam. Sehr vorteilhaft führte sich Arno Hilf-Leipzig hier ein. Im letzten Konzert des Vereins für Kammermusik spielten die Herren Hofkapellmeister Riedel und Hofkonzertmeister Wünsch die Violin-Klavier-Sonate (op. 8, F-dur) von Grieg. Die Herren Wünsch, Kammermusikus Meyer (Bratsche) und Kammervirtuos Bieler (Cello) das Trio für Streichinstrumente (op. 8, D-dur) von Beethoven; die genannten Künstler und Kammermusikus Hinze (2. Geige) das Klavier-Quintett (op. 34, F-moll) von Brahms. Das Publikum spendete stürmischen Beifall und erzwang sich die Wiederholung der Polonaise in Beethovens reizender Serenade.

Ernst Stier.

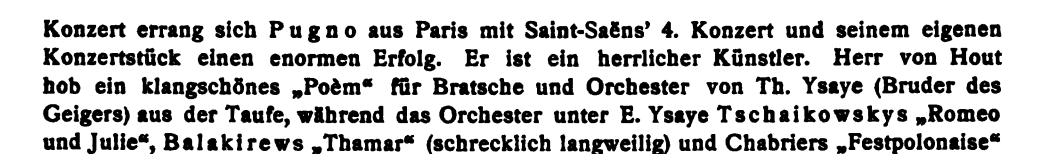
BRESLAU: Herr Dr. Dohrn fügte seinen zahlreichen Verdiensten um Neueinstudierungen ein neues hinzu, indem er den „Christus" von Liszt zur Aufführung brachte. Bis jetzt hatten sich unsere Dirigenten darum herumgedrückt. Man sieht bei solchen Gelegenheiten, welch schwere Unterlassungssünden sich die Vorgänger des Herrn Dr. Dohrn zu Schulden kommen liessen. Die Wiedergabe des Werkes war vortrefflich im chorischen und solistischen Teile. Unter den Solisten zeichnete sich Herr Scheidemantel aus. In der Kammermusik beschloss das Streichquartett der Herren Himmelstoss, Behr, Hermann und Melzer ihre Saison mit dem Es-dur-Quartett op. 74 von Beethoven und dem temperamentvollen hier neuen E-moll-Quartett von E. Straesser. Recht nett spielten an demselben Abend die Herren Witt, Stöhr, Koch und Kirbach unter Dr. Dohrns pianistischer Führung das Quintett op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Beethoven. Die Sensation dieser Tage aber brachte ein Gastspiel der Meininger Hofkapelle unter Steinbachs Leitung. Ich brauche über die Vortrefflichkeit dieses Orchesters, besonders seiner Bläser, kein Wort zu verlieren. Das sind weltbekannte Thatsachen. In Breslau, wohin alles erst eine Reihe Jahre später dringt, als nach anderen Kunststädten, waren die Meininger dem Publikum unbekannte Grössen. Das erste Konzert, das überdies schlecht lag, war sehr schwach besucht. Aber schon am zweiten Abend gab es ein volles Haus und einen Erfolg von so beispielloser Begeisterung, wie er hier, wo sich das Publikum gern etwas auf seine „Reserviertheit" einbildet, noch nicht dagewesen ist. Selbst Weingartner und Richter, welche die Breslauer vor einigen Jahren doch ziemlich aus dem Häuschen brachten, haben nicht einen derartigen Enthusiasmus erregt, als Steinbach und seine Schar. Glückliches Meiningen, dass du eine solche Künstlerelite dein Eigen nennst!

G. Münzer.

BRIEG: Die hiesige Singakademie feierte ihr 25jähriges Jubiläum vom 30. Januar bis 2. Februar durch einen Festakt, ein Künstlerkonzert und eine Festaufführung des „Messias" mit öffentlicher Generalprobe unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Hielscher. Als Solisten wirkten mit: Frl. Marie Berg, Frau Walther-Choinanus, die Herren Dierich und van Eweyk. Der Verlauf war ein glänzender und legte ein günstiges Zeugnis ab von dem künstlerischen Geiste und dem Eifer, mit dem gearbeitet worden war. In dieser Saison findet noch eine Wiederholung des „Franciskus" mit Dr. O. Briesemeis er in der Titelrolle statt.

L. P.

BRÜSSEL: Das dritte Konservatoriumskonzert war kleineren Werken von Marcellos 15. Psalm, Händels 6. Concerto grosso, S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" gewidmet. Alle diese Werke wurden in der Originalgestalt vortrefflich ausgeführt. Meister Gevaert ist für Aufführungen alter Musik eine Autorität. Das Hauptinteresse gipfelte in der Vorführung des Concertos für hohe F-Trompete, Flöte, Oboe und Violine von S. Bach. Die hohen F-Trompeten sind schon längst nirgends mehr im Gebrauch, und Gevaert hatte extra ein Instrument anfertigen lassen, um das Werk in der Originalgestalt vorführen zu können: das Instrument klang weich, einer Klarinette ähnlich und wurde virtuos von Prof. Goeyens gespielt. — Herr Huberti veranstaltete mit dem Orchester der Ysaye-Konzerte und den Chören der von ihm geleiteten Musikschule von Schaerbeek (Vorstadt von Brüssel) ein Konzert, in dem er sein „Kinderlust und Leid" und „Kinderlieder" von dem Schweizer Jaques-Dalcroze (reizend) von einem grossen Kinderchor singen liess. Der gemischte Chor sang Francks „Psyche" (bedeutendes Werk) und den ersten Teil der Schumannschen Faustscenen. Dazwischen spielte J. ten Have aus Paris Bruchs schottische Phantasie sehr schön. Das Programm war zu lang und liess in der Ausführung manches zu wünschen übrig. — Herr S. Dupuis machte sich hochverdient durch eine Aufführung der Missa solemnis von Beethoven mit den Chören der Lütticher „Legia", Belgiens bedeutendstem Männergesangverein. Leider standen die Solisten nicht auf der Höhe. Im 5. Ysaye-



Konzert errang sich Pugno aus Paris mit Saint-Saëns' 4. Konzert und seinem eigenen Konzertstück einen enormen Erfolg. Er ist ein herrlicher Künstler. Herr von Hout hob ein klangschönes „Poèm" für Bratsche und Orchester von Th. Ysaye (Bruder des Geigers) aus der Taufe, während das Orchester unter E. Ysaye Tschaikowskys „Romeo und Julie", Balakirews „Thamar" (schrecklich langweilig) und Chabriers „Festpolonaise" famos spielte. Felix Welcker.

BUDAPEST: In den jüngsten philharmonischen Konzerten gab es wieder eine Anzahl interessanter Novitäten. So im fünften eine „Symphonie im ungarischen Stil" von Peter König, Charpentiers Suite „Impressions d'Italie", im sechsten Konzert eine Symphonie des 19 Jahre alten (!) Emil Abrámji, im siebenten Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra". Das Werk Königs zeigt bedeutendes formales Können, und trotz des Mangels wirklicher Originalität doch Bedeutung und Ernst des Inhalts. Der ungarische Stil allerdings war nur äusserlich aufgeprägt. Die Symphonie des jungen Abrámji ist ein rhapsodisch kühnes Unterfangen, sprunghaft, unsicher, unfertig, aber eine glänzende Talentprobe. Für das blendende Raffinement Charpentiers scheint unser Publikum ebensowenig Verständnis zu haben, wie für die tiefsinnigen Spitzfindigkeiten Richard Strauss'. Immerhin fand die philosophische Tondichtung hochachtungsvolle Anerkennung. An Novitäten hörten wir sonst noch bei Grünfelds ein gefälliges Bläsersextett unseres hochgebildeten Julius I. Major, bei Hubays ein inhalternstes Streichquartett von Arpád Szendy. Von solistischen Darbietungen waren die bei weitem erfreulichsten drei Liederabende der unerreichbaren Alice Barbi. Es ist ein Zeichen von Genialität, dass in dieser gefährlichen Nähe Tilly Koenen und Therese Behr warme Bewunderung fanden. Starke Enttäuschungen boten die Herren Bertram und der Tenorist de Lucia. Ersterer durch seine — Absage, letzterer durch sein Programm, das auf dem Niveau einer Serenata auf dem Kanale Grande stand. Im übrigen zeigt sich im Publikum starke Übermüdung; die Konzerte von de Lucia, Rosenthal, Sauer, Hubermann fanden durchweg vor schwach besuchtem Hause statt. Dr. Béla Diósy.

DARMSTADT: Im sechsten Konzert der Grossh. Hofmusik gelangte Tschaikowskys hochinteressantes Klavierkonzert in B-moll zum Vortrag, das in seiner Überfülle von musikalischen Formen und Gedanken und den häufig wiederkehrenden Übergängen und Stimmungswechseln vom Romantischen zum Dramatischen, vom Einfachen zum Pathetischen, eine imponierende Beherrschung musikalischer Ausdrucksmittel verrät. Mit der Bewältigung seiner Aufgabe — denn von einer Bewältigung kann man bei der enormen Schwierigkeit derselben sprechen — legte der Klaviervirtuose J. W. Otto Voss ein eminentes pianistisches Talent an den Tag. Im Richard Wagner-Verein veranstaltete Dr. Ludwig Wüllner seinen vierten Liederabend, an dem er mit dem Vortrag von Liedern Beethovens, Arnold Mendelssohns, Hugo Wolfs und Joh. Brahms seine hohe Meisterschaft gesanglicher Charakteristik von neuem bethätigte. Der Darmstädter Arnold Mendelssohn, dessen „Nachtlied" aus Zarathustra" eine der hervorragendsten Nummern in Wüllners Repertoire bildet und der sich durch seine gediegenen Kompositionen allmählich die Anerkennung der musikalischen Fachkritik erwirbt, zeigt in seinen Liedern am meisten geistige Verwandtschaft mit Hugo Wolf. Der Grossherzog wohnte dem Liederabend bei. Dr. O. Waldaestel.

DRESDEN: Mit dem sechsten Symphonie-Konzert jeder der beiden Cyklen von Orchester-Abenden, die uns die Königl. Kapelle im Opernhause bietet, haben diese ihr Ende für die gegenwärtige Saison erreicht. Dasjenige nun der Serie A, d. h. der von der Kapelle ausschliesslich orchestralen Veranstaltungen, vermittelte uns die Bekanntschaft mit Leo Blechs „Barkarole": Trost in der Natur, das andere, dem der solistischen Mitwirkung nicht entratenden Serie B zuzuzählende bot uns Siegmund v. Hauseggers Barbarossa als Neuheit. Will man die beiden Erfolge, wie sie sich im Beifall des Publikums kundgaben, abwägen, so schnitt das erstere Werk günstiger ab

wie das letztgenannte. Bei diesem blieb es ein wenig bei dem in magnis voluisse sat est. Leo Blechs Komposition giebt sich als ein Musikstück, das im wesentlichen nicht mehr sein will als eben ein Musikstück, und das nimmt gleich im vornherein für dasselbe ein. Empfindet man auch im Anfang, dass gewisse programmatische Beeinflussungen der gestaltenden Phantasie des Autors stattfanden und dass dadurch der Barkarole-Charakter einige dissonierende Trübungen erfuhr, so kommt dieser doch dann wohllautspendend genug zur Geltung, um das ganze zu einem ansprechenden Gesamteindruck zu bringen. Hausegger wandelt andere Bahnen. So stark er sich in seinem Barbarossa als Musiker von Wagner beeinflusst zeigt, so ausgesprochen ist er Lisztianer in der Konzeption. Wie dieser, tritt auch er durchaus von aussen an seinen Vorwurf heran. Nicht das Wesen der Barbarossa-Sage erfasst er, sondern die äusseren Erscheinungen, die sie annimmt. Die „Bilder" reizen ihn. Er findet seine Aufgabe im Kolorieren derselben. Und, das muss ihm der Neid lassen, das letztere versteht er schon ganz trefflich. Die Barbarossa-Vision im ersten Satz, das nebelhaft gespenstische Treiben im „Zauberberg" (zweiter Satz) und das Erschauen Barbarossas im Schlusssatz malt er fast greifbar anschaulich. Aber die innere Bedeutung der Vorgänge rückt er uns nicht näher, den geistigen Barbarossa lässt er uns nicht erschauen, und wie die „Not des Volkes" uns nicht ans Herz greift, vermag uns auch das „Erwachen" nicht zu begeistern. Vorerst ist Hausegger eben noch Instrumentations-Virtuose, nicht Symphoniker. Man spielte an dem Abend ein Werk, das er studieren müsste, Beethovens Egmont-Ouvertüre. Es behandelt zudem das gleiche „Programm": „Not des Volkes" und „Erwachen". — Einen starken Erfolg hatte in der gleichen Veranstaltung eine Gesangssolistin, Frau Lydia Illyna, Inhaberin einer jener klangsatten Altstimmen, wie sie in Russland gedeihen. Die Künstlerin gehört dem Verbande des Théâtre la Monnaie zu Brüssel an.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Der Musikverein brachte in seinem sechsten Konzerte zwei bemerkenswerte Novitäten. Siegmund von Hauseggers symphonische Dichtung „Barbarossa" erwarb sich wenig Freunde. Das grosse Talent des Modernen leuchtet unverkennbar durch, ist aber doch noch zu wenig abgeklärt, um reinen Kunstgenuss zu bieten. Die harmonische Kühnheit erzeugt Dissonanzenhärten, die direkt abstossend wirken. Die Instrumentation ist überladen, oft von unedler Klangwirkung. In polyphoner Undurchsichtigkeit ist Hausegger nicht minder stark. Einige poetische Stimmungsbilder entschädigen nicht für vieles Unerquickliche. Der Schüler hat den Meister Richard Strauss noch nicht erreicht. Weniger eigenartig, dafür ansprechender giebt sich Fritz Volbach in seinem Balladenwerke „Vom Pagen und der Königstochter", einer Vertonung der Geibelschen Dichtung. Die Musik ist stimmungsvoll, bei aller Brillanz durchsichtig, edel instrumentiert. Stileinheit wird leider vermisst. Die Chorpartie klingt frisch, ist sangbar, die Soli schwanken zwischen älterer und moderner Deklamation und Melodik. Oft deckt das reichgefärbte Orchester das vokale Element. Von den Solisten gefiel Carl Mayer (Bass) am besten, Hansen (Tenor) zum Teil. Die Sopranistin Gerty Schmidt sang korrekt, drang aber zu wenig durch. Die Ausführung des Konzerts im allgemeinen, besonders diejenige des „Barbarossa" war zu loben. Professor Buths leitete dieselbe. Der Gesang-Verein unter Dr. Limbert veranstaltete ein grosses Solisten-Konzert, das leider schlecht besucht war. Rose Ettinger aus Paris zeigte ihre virtuose Gesangskunst beim Vortrage einer veralteten Händel-Arie („L'Allegro il pensieroso ed il moderato") und in wenig bedeutenden Liedern aus „Trifolium" von Humperdinck. Der Organist Hempel spielte Rheinbergers Orgelkonzert (1.) mit Begleitung von Streichorchester und drei Hörnern sehr gediegen. Dr. Limbert führte seine Komposition „Zwei Scenen aus Sudermanns ‚Johannes' für drei Solostimmen und Orchester" vor. Die Arbeit ist feinsinnig, stimmungsvoll geraten und errang sich daher warmen Beifall. Ein vornehmes, geistreich aufgebautes Werk von

Humperdinck betitelt sich „Die Wallfahrt nach Kevlaar", für Soli, Chor und Orchester. Die Wiedergabe verriet den berufenen Dirigenten Dr. Limbert. Als Gäste wirkten ausser Rose Ettinger die Herren Gausche, Hormann, Wassmuth in tüchtiger Weise mit. Die letzte diesjährige Matinée der Düsseldorfer Kammermusik-Vereinigung führte auf ihrem Programme neben einem nicht besonders geratenen Klavierquintett von Buths und einer übermodernen, phrasenhaften Klavier-Violinsonate von Chevillard das Septett für Streichquintett, Trompete und Klavier von Saint-Saëns. Letzteres wies sich als elegantes, allerdings mehr geistreiches als gehaltvolles Werk voll pikanter Klangreize und von meisterhaftem musikalischen Satz aus und gefiel in prächtiger Wiedergabe durch die Quartettgenossen Adorjan, Morawetz, Köhler, Klein, unter Assistenz des Bassisten Hering, des vortrefflichen Trompeters Pietzsch, mit Professor Buths am Bechstein ungemein. Die Mittelsätze des in Suiteform geschriebenen Septettes dürften musikalisch am wertvollsten sein. Eccarius-Sieber.

EISENACH: Das fünfte Musikvereinskonzert gab Gelegenheit, die fesselnde Kunst Magda und Henri von Dulongs kennen zu lernen. Das Künstlerpaar führte das lobenswerter Weise viele Perlen moderner Lyrik enthaltende Programm in feiner, wohldurchdachter, wenngleich nicht von Manier freier Auffassung durch. Stimmlich führt Frau von Dulong das Scepter in dieser Künstlerehe. Im vierten Meiningerkonzert hatte Steinbach ein nicht ganz stilvolles Programm zusammengestellt: Mendelssohns „Meeresstille", das Brahmssche Violinkonzert, Schuberts „Unvollendete", Strauss' „Don Juan" und Berlioz' „Römischer Carneval". Hier tritt das Prinzip des Heterogenen an die Stelle des Gegensatzprinzipes. Wendling liess dem Brahmsschen Konzert eine absolut stilreine Interpretation angedeihen. Der „Don Juan" war eine der grandiosesten Leistungen, die ich von Dirigent und Orchester je gehört. Richard der Andere konnte seine hellste Freude daran haben. Die himmelstürmende Genialität des Werkes hinterliess einen gewaltigen Eindruck. In der „Unvollendeten" konnte man in dem unsäglichen Wohllaut der Bläser förmlich schwelgen. — Zu erwähnen sind noch die gut besuchten Vorträge des Kapellmeisters Lorenz-Gotha über „Parsifal" und die „Meistersinger". Dr. Otto Sichard.

ELBERFELD: Das 5. Abonementskonzert der Konzertgesellschaft brachte unter Leitung von Dr. Hans Haym eine in allen Teilen vorzüglich gelungene Aufführung von Liszts farbenreicher Faust-Symphonie (Tenorsolo: Anton Bürger vom Stadttheater, Orgel: Ewald Flockenhaus-Elberfeld). Der Chor zeichnete sich in dem abgetönten Vortrag des Mendelssohnschen 114. Psalms aus. Das Hauptinteresse konzentrierte sich naturgemäss auf den Solisten, Professor Emil Sauer aus Wien, der das Beethovensche Es-dur-Klavierkonzert mit unfehlbarer Technik und warmer Empfindung spielte. Als zarter, poetischer Spieler fand er den stärksten Beifall mit dem Chopinschen Nocturne op. 27 No. 2. Das neunte volkstümliche Symphoniekonzert des städtischen Orchesters unter Leitung von Dr. Hans Haym war Richard Strauss gewidmet, dessen reizvolle symphonische Phantasie „Aus Italien" und dessen erschütterndes, am Schlusse bezauberndes Gemälde „Tod und Verklärung" den so bedeutenden Komponisten dem grossen Publikum entschieden näher gebracht hat. Frau Dr. Hertmanni sang besonders Strauss' „Schlichte Weisen" recht ausdrucksvoll. Raoul von Koczalski fesselte in zwei Konzerten durch ausserordentlich weichen Anschlag und grosse Klarheit im Passagenspiel. Seine eigentliche Domäne ist Chopin. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Händels „Messias" in der Bearbeitung von Robert Franz wurde letzthin vom Rühlschen Chorgesangverein, dirigiert von Prof. Bernh. Scholz, in einer Aufführung geboten, die in der Leistungsfähigkeit und Disziplin der Chöre, wie in der Wiedergabe der meisten Solopartieen als Muster gelten konnte. Namentlich der Basssolist Prof. Messchaert und die Stuttgarter Sopranistin Frau Emma

Rückbeil-Hiller bewährten sich vorzüglich. So hat denn der Verein, der in diesem Jahre auf sein fünfzigjähriges Bestehen zurückblickt, seine zahlreichen Verdienste um die Pflege ernster Musik in Frankfurt aufs neue kraftvoll in Erinnerung gebracht. Weingartner produzierte im letzten seiner vier Konzerte ein originelles Novum, eine Konzertouvertüre „Londoner Strassenleben" von Edw. Elgar, etwa à la Berlioz aufgefasst, talentvoll instrumentiert. Die unverschämte Aufdringlichkeit der Strassenreklame in der Themsemetropole glauben wir mit dem Gehör ziemlich deutlich herausgelesen zu haben; hinsichtlich anderer Motive und Episoden sind wir unsicher, ob wir sie mehr nach Hyde Park, Whitechapel, Camberwell oder Islington zu verlegen hatten. Der Komponist würde der Programmmusik einen grossen Dienst erweisen, wenn er auch andere Weltstädte studieren und so unter Musik setzen möchte, so dass man durch das blosse Hören herausbekommen würde „which is which". Das „Museum" gab dem vorzüglichen ungarischen Geiger Prof. Hubay Gelegenheit zum Auftreten, ebenso dem hiesigen gediegenen Flötisten Herrn Aug. Könitz in einer Bachschen Suite für Flöte und Streichorchester; man brachte auch bei diesem Anlass wieder Tschaikowskys 5. Symphonie in Erinnerung. Die erste Hälfte des Werkes, besonders den ersten Satz, der aus Nacht emportaucht, bis an die Sterne in Wonne aufwallt und schliesslich wieder in Nacht versinkt, wird man gelten lassen müssen. Der Sängerchor des Lehrervereins entzückte in seinem letzten Konzert wieder durch seine minutiöse Ausarbeitung; seine Programme sind nur allzu musivisch; hin und wieder wäre eine grössere Nummer wohl am Platze. Im Opernhauskonzert erklang der schöne Mezzosopran von Frau Lydia Illyna zur grossen Befriedigung der Hörer; anderwärts wandelte Herr Ludw. Strakosch mit Erfolg auf Eugen Guraschen Bahnen. Er hält neben Carl Löwe auch Hugo Brückler hoch, an den man leider noch selten herangeht, obschon jetzt, nach Hugo Wolfs Auftreten, Brücklers künstlerische Mission wie eine Art Vorverkündigung Wolfs erscheint und somit noch erneutes Interesse beansprucht. Im übrigen ist dieses Frühjahr mit sog. „Privatkonzerten" nicht so überreich gesegnet, wie es frühere Saisons waren. Die Erfahrungen haben gelehrt; leider liegt es in den Verhältnissen, dass diese Lehre uns die klug beratenen Künstler von Qualität zu allererst fern hält, während damit dem Betrieb, für den man den Ausdruck „Konzertschnorrerei" erfunden hat, weit weniger der erwünschte Riegel vorgeschoben wird. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG: Vor etwa elf Jahren strebte man hier eine Vereinigung der Liedertafel mit dem Philharmonischen Verein an, um die Wiedergabe grosser gemischter Chorwerke in gediegener Weise zu ermöglichen. Diese Voraussetzung bestätigte sich auch in erfreulicher Weise, indem der neue Musikverein unter der energischen Leitung des Herrn Musikdirektor Alex Adam eine Anzahl der bedeutendsten Werke in sehr lobenswerter Weise zur Aufführung brachte. Nun scharten sich im verflossenen Spätjahre um den Dirigentenstab des Herrn Kapellmeister W. La Porte eine Anzahl sangeslustiger Kräfte, um unter der Benennung „Oratorienverein" das gleiche Ziel zu erstreben. Die beiden Vereine geben sich selbstverständlich alle Mühe, gute Konzerte zustande zu bringen, was auch in der That der Fall ist. Die Aufgaben, welche sich der Musikverein im zweiten Konzert stellte, waren keine leichten, nämlich: Joh. Seb. Bachs Magnificat, fünfstimmiger Chor mit Orchester, und Beethovens Neunte Symphonie mit Schlusschor über Schillers Ode: An die Freude! Der Chor und das städtische Orchester fanden für die gelungene Darbietung allseitige Anerkennung. Die Soli lagen in den Händen von Fr. Meta Hieber, Frl. Marg. Kuntz, sowie der Herren Hans Rüdiger und Ed. Gastone. Auch der Oratorienverein, der mit zwei Werken, Thamos, König in Ägypten, von Mozart und M. Bruchs Feuerkreuz zum erstenmale vor die Öffentlichkeit trat, gab deutliche Beweise von dem ernsten Streben und der vollen Hingabe an sein vorgestecktes Ziel. Die Sopranpartieen sang Frau Balser-Landmann und die Baritonpartieen Herr Opernsänger Weil. Das fünfte Symphonie-Konzert

des städt. Orchesters unter Herrn Starkes Leitung gewann durch die erstmalige Aufführung von R. Strauss' „Ein Heldenleben" ein besonderes Interesse. Der Erfolg dieses Tongemäldes war ein geteilter. An der Genialität des Tondichters Strauss wird Niemand zweifeln; aber daran, dass die Verwertung der musikalischen Ausdrucksmittel in der Form, wie sie hier zum Teil geboten sind, eine gesunde musikalische Weiterentwickelung bildet, ist nicht bedingungslos zu glauben. Frau Rosa Ettinger sang mit gewohntem Erfolg. Das Süddeutsche Streichquartett der Herren R. Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas und Th. Jakson mit Frau Helene Thomas-San Galli beschloss mit einem sehr beifallswürdigen Konzert ihren Cyklus. Die auf Wunsch erfolgte Wiederholung von Sindings Klavierquintett fand begeisterte Aufnahme.

Albert Hieber.

GÖRLITZ: Kurz vor dem Schluss der Konzertsaison hat sich der Dirigent unserer Militärkapelle, Herr Stabshoboist Wachlin, noch zu einigen Symphonie-Konzerten entschlossen, deren erstes neulich vor einer leider nur kleinen Zuhörerschaft abgehalten wurde. Die guten Leistungen der Kapelle bewährten sich aufs neue in Wagners Faust-Ouvertüre, Beethovens 2. Symphonie, Liszts Préludes und Massenets Phaedra-Ouvertüre. — Sehr viel Anklang fand ein Konzert unseres Lehrer-Gesangvereins, der unter der Leitung des Herrn Musikdirektor Fleischer u. a. Mendelssohns Antigone zu einer sehr gut gelungenen Ausführung brachte. Der auf einer hohen Stufe technischer Meisterschaft stehende zahlreiche Männerchor zeigte sein Können ausserdem noch in manchem andern Chore, darunter in Stehles schönem, aber ungemein schwerem, durch reiche Tonmalereien ausgezeichnetem Männerchor: „Der Pilgrim von St. Just". — Von auswärtigen Kräften konzertierten hier noch Fräulein Mary Münchhoff mit Herrn Violinisten Schmidt-Elgers in einem sehr beifällig aufgenommenen Konzert. Als bedeutendes musikalisches Ereignis konnte ferner das Konzert der Herzoglich Meiningenschen Kapelle unter Leitung des General-Musikdirektors Fritz Steinbach gelten. Waren einerseits die Aufführungen der völlig eingebürgerten Tonschöpfungen, der grossen Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, Brahmsschen D-dur-Symphonie und des Meistersinger-Vorspiels von Wagner, schon hoch beachtenswerte musikalische Thaten, so erregten die hier noch unbekannten Werke, Mozarts Serenade No. 10 für 13 Holz- und Blechblase-Instrumente, wegen der Eigenart ihres Klanges und der meisterhaften Ausführung durch die betreffenden Künstler, ferner 3 Werke von Berlioz das grösste Wohlgefallen bei der äusserst zahlreich erschienenen Zuhörerschaft. Die Berliozschen Werke waren: Ein ungarischer Marsch, ferner aus Fausts Verdammnis: Beschwörung und Tanz der Irrlichter, Fausts Traum und Sylphiden-Walzer, der so zündete, dass er wiederholt werden musste. Richard Strauss war mit seiner Tondichtung „Don Juan" vertreten. P. Görmar.

GRAZ: An berühmten „Mauerweilern" hatten wir bei uns: Bronislaw Hubermann, den Kraftmenschen der Geige mit dem Rubinsteinschen Temperament; Tilly Koenen, die Prachtsängerin mit ihren holländischen Spezialitäten. Dazwischen die Böhmen, die das Cis-moll-Quartett brachten, den blinden Orgelkünstler Labor, dann Ferdinand Jaeger, den Jüngeren, den ebenso berufenen als mutigen Vertreter der Wolfkunst. Zuletzt Richard Strauss mit seiner Gattin Pauline, deren Liederabend den Schlusseffekt der Wintersaison bedeutete. An „einheimischer" Musik hatten wir im städtischen Symphonie-Konzerten einige gute Beethovenabende. Im Musikverein eine — leider nicht ganz glückliche — Aufführung der Siebenten von Bruckner.

Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: In den letzten Tagen gab es allerhand Sensationen für die „Musikfreunde" in unserer Stadt. Zwar mit der Musik hatten sie nur insofern zu thun, als es sich um Vertreter der holden Kunst handelte, aber gerade das liebt man ja besonders. Die Dissonanzen eines kleinen Prozesses und die Stretta eines hübschen Klatsches — das geht doch über alles. Die Revision des Prozesses, den ein hiesiger

Musikkritiker gegen den Flötenbläser Tieftrunk zu führen hat, weil er, der Kritiker, den betreffenden Herrn einmal einen Meister genannt und dies Meister in Gänsefüsschen gesetzt hatte und weil er zudem demselben Flötenbläser „Verschlafenheit" vorgeworfen hatte, endete mit einer Verurteilung des bösen Kritikers zu 100 Mark Geldstrafe. Die Gänsefüsse beim Meister werden also wirklich noch das Reichsgericht in Leipzig beschäftigen. Welche Wichtigkeit, welcher Lärm um eine Omelette. Oder um noch weniger. Interessanter ist es schon, dass man dem Herrn auf die Spur gekommen zu sein scheint, der als Sincerus im „Lotsen" die feigen, den Stand der Musikschriftsteller durch ihre Perfidie der Anonymität entwürdigenden Schmähartikel gegen Nikisch losliess. Da man diese Artikel aus der sonst im Umkreise von 2½ Kilometer um den Hamburger Rathausmarkt kaum mehr gekannten Wochenschrift durch Separatabzüge zu verbreiten für anständig hielt und sie Lesern aufdrängte, die mit dem „Lotsen" jeder Verbindung aus dem Wege zu gehen Neigung besitzen, so hat die Allgemeinheit auch ein Interesse daran, den bürgerlichen Namen, Stand und Ehren des Herrn Sincerus kennen zu lernen. Folgt also die erste Witterung einer richtigen Spur, so werde ich nicht unterlassen, ihr Resultat hier bekannt zu geben. — In den Konzertsälen flaut der Sturm ab. Gesegnet sei das frühzeitige Osterfest. Max Fiedler hat seinen Cyklus glanzvoll zu Ende geführt. Das letzte Konzert, ein Beethoven-Abend, ehrte in seinem Verlaufe den genialen, starken Künstler und brachte in seinem Verlaufe Herrn Fiedler wohl auch die Überzeugung bei, dass man in Hamburg seine Thatkraft, seine Initiative und sein hohes Können gerecht würdigt. Der Rückblick auf die Fiedler-Konzerte bringt als Ergebnis eine imponierende Summe von frischem, kühnem Zugreifen; man kann nur wünschen, dass Herr Fiedler bleibt, was er ist und wie er ist. Die Philharmoniker, d. h. die Hamburger, schlossen unter dem überzeugten Anti-Lisztianer Prof. Barth ihren Cyklus mit der Dante-Symphonie. Man wird es Herrn Barth hoch anrechnen, dass er seinem Herzen den Stoss gab und sich der Pflichten, die ein Mann seiner Stellung hat — Pflichten, die gelegentlich einmal ein Opfer verlangen — erinnerte; man wird ihm um so wärmer danken, als er an die Aufführung seine ganze Kraft gesetzt hatte und ihr demzufolge einen vorzüglichen, durch die intensive Wirkung belohnte Ausführung sicherte. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Zwei der bedeutsamsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik besuchten Anfang März unsere Stadt, nämlich der ausgezeichnete Geiger A. Petschnikoff mit seiner Gattin, Lilli Petschnikoff, die als Violinistin mit Ehren neben ihrem Gatten bestand. Es war ein hoher Genuss, von diesen beiden Grössen eine Bachsche Sonate für 2 Violinen, sowie ein Spohrsches Doppelkonzert so wundervoll im Ton und exakt im Zusammenspiel vortragen zu hören. — Einen bedeutenden Erfolg hatte der Hamburger Heldentenor W. Birrenkoven mit einem eigenen Konzert, in welchem noch der tüchtige Violinist Seibert aus Köln, sowie eine wenig hervorragende Sängerin Namens Wiesner und ein recht anfängerhafter Pianist Namens Vriesländer mitwirkten. L. Wuthmann.

HEIDELBERG: Wohl das letzte musikalische Ereignis der Saison bildete das fünfte Weingartner-Konzert. Der hier geradezu vergötterte Dirigent brachte zwei Neuheiten: César Francks Symphonie in D-moll und eine Ouvertüre des Engländers Edward Elgar, als deren Titel man am besten den Zusatz „in London tawn" beibehielte. Francks D-moll-Symphonie hat nicht eben gezündet und ich muss sagen, begreiflicherweise. Ich kann das Werk nicht so hoch stellen, als es vielfach geschieht. Die glänzende, nur allzu grelle und lärmende Instrumentation vermag mich nicht darüber hinwegzutäuschen, dass der Franzose keine symphoniemässigen Themata zu formen vermag, und dann, dass seine reiche melodische Erfindung im Grunde doch nur Unbedeutendes mit grosser Emphase bringt. Die Ouvertüre des Engländers sollte als Stempel tragen: „Made in Europe". Von überall zusammengetragenes Raffinement der Mache, das Modernste in

kühner Tonschilderei, aber wenig musikalischer Kern. Trotz der Liebe, die Weingartner auf diese Werke verwendet hatte, merkte man dem Orchester (auf der Seite der Holzbläser und des ersten Hornes) eine gewisse Ermüdung an. Wie eine wahre Erlösung wirkte die bis ins feinste ausgearbeite Wiedergabe der Haydnschen Militärsymphonie. Der Altmeister wird sie wohl selbst kaum so glänzend gedacht haben, aber herrlich war es darum doch. In gebietender Majestät zeigte sich zum Schluss die „Egmont-Ouvertüre".

Dr. Schottler.

KASSEL: Ein Konzert des Lehrergesangvereins und der Königl. Kapelle vermittelte uns ein Chorwerk von Walter-Choinanus „Rolands Tod". Einen tieferen Eindruck haben wir von dem zwar in der Orchesterbehandlung geschickt gearbeiteten, aber nicht gerade sehr originalen Werke nicht empfangen, obwohl die Ausführung unter des Komponisten Leitung und mit guten Solisten (den Herren Wuzél und Kietzmann) glatt von statten ging. Brahms' „Harzreise", die niederländischen Volkslieder (nach Kremser) und einige a capella-Chöre bildeten die weiteren Gaben des tüchtigen Vereins. Frau Walter-Choinanus, die den Altpart der Harzreise eindrucksvoll zu Gehör brachte, sang noch einen Hymnus von R. Strauss, und vom Orchester hörten wir den Fee Mab-Satz von Berlioz. In einem Beethovenabend der Quartettgenossen Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt erfuhren die Serenade op. 25, das Quartett op. 127 und das in G aus op. 18 eine recht sorgfältige Wiedergabe. Ein Konzert des Ehepaars Petschnikoff bot einen ganz aussergewöhnlichen Genuss durch das meisterhafte Zusammenspiel der beiden trefflichen Künstler.

Dr. Brede.

KOPENHAGEN: Von grösseren einheimischen Konzerten ist in den letzten Wochen fast nichts zu melden, und keins derselben bedarf einer näheren Besprechung. Sehr freundlich aufgenommen wurden die Gäste: Das Brüsseler-Quartett und Herr Winderstein mit den Leipziger Philharmonikern. Von dem Brüsseler-Quartett sprach ich in meinem letzten Bericht. Seitdem haben die Herren noch zwei Konzerte gegeben und erfreuten sich des Beifalls einer nicht sehr grossen aber verstehenden und ausgesuchten Versammlung, an deren Spitze sich jedesmal Dr. Edvard Grieg, der hier den Winter zubringt, befand.

Wollten unsere Orchesterleiter und -musiker überhaupt etwas von Fremden lernen, dann wären die drei Winderstein-Abende für sie lehrreich gewesen. Das Publikum, das sehr zahlreich erschienen war, spendete den lebhaftesten Beifall. Das Orchester ist ja in seiner jetzigen Zusammensetzung, meistens nur aus ganz jungen Leuten bestehend, nicht ersten Ranges. Das Gesetz der Reinheit ist nicht immer alleinherrschend, und die Holzbläser nicht alle gleich tonschön. Aber die Präzision und Disziplin sind musterhaft, sowie die Festigkeit und Energie in rhythmischer Hinsicht. Solchen Glanz, solche trefflich ausgeführten dynamischen Steigerungen hören wir von unseren Orchestern nur sehr ausnahmsweise. Feinere Abtönungen fehlen ja bei den Leipziger Philharmonikern auch nicht, und eine Virtuosenaufgabe, wie R. Strauss' Till Eulenspiegel (hier zum erstenmale gespielt und sehr gut aufgenommen) wurde trefflich gelöst — obwohl nicht so klar dargestellt, wie es sein sollte. Dagegen bringen sie die ganze Tiefe und Poesie von Werken wie das Siegfried-Idyll oder die Trauermusik aus der Eroica kaum zur Geltung. Es wurden drei Konzerte gegeben: Ein Beethoven-, ein Wagner- und ein „nordisches"-Konzert, mit einer neuen frischen Suite von L. Glass Sommerleben, und zwei recht äusserliche und lange Stücke: Vasantasena von Halvorsen.

Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Im Gewandhause brachte das zwanzigste Abonnementkonzert eine etwas stimmungslose Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri", — das einundzwanzigste aber wieder ein gemischteres Programm, in dem in technischer Hinsicht interessante Geigenvorträge des Herrn Prof. Richard Sahla aus Bückeburg von Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan" und Volkmanns Ouvertüre zu „Richard III" umrahmt

wurden und eine ganz wunderbar schöne Reproduktion der E-moll-Symphonie von Brahms den begeisternd wirkenden Schluss bildete. Unter dem vielen Hervorragenden, das Prof. Arthur Nikisch als Dirigent leistet, stehen seine Brahms-Interpretationen ganz unstreitig obenan, und selbst die Herzogl. Meiningensche Hofkapelle kann mit ihrer trefflichen Bläser- aber numerisch ungenügenden Streicherbesetzung in Brahms-Symphonieen nicht ganz den Leistungen des Gewandhausorchesters gleichkommen. Nichtsdestoweniger war es herrlich und geisterquickend, was die Meininger unter Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in zwei Konzerten am 3. und am 8. März in der für dieses Ensemble und dessen Leiter charakteristischen kernfestobjektiven und intentionstreuen Art zu hören boten. Ausser den C-moll-Symphonieen von Beethoven und von Brahms, die beide in ganz vorzüglicher Weise vorgeführt wurden, gab es da noch wohlgewählte Ouvertüren, Konzerte und kleinere Stücke, von denen besonders die mehreren konzertierenden Bläserstücke durch Vollkommenheit der Wiedergabe entzücken mussten. Am Sonntagvormittag nach dem zweiten Konzerte wurde durch Herrn Generalmusikdirektor Steinbach, Herrn Kammervirtuosen Mühlfeld und die Herren vom Meininger Streichquartett dem grossen Brahms-Freunde und Schöpfer der Brahms-Phantasieen, Herrn Prof. Max Klinger eine Ovation dargebracht, indem die genannten Herren den Meister in seinem Atelier zwischen „Christus im Olymp" und der nahezu vollendeten gewaltigen Beethoven-Figur mit der Vorführung des Klarinetten-Quintettes und mehrerer anderer Brahms-Kompositionen überraschten. Eine Kammermusik der Herren Konzertmeister Berber, Rother, Sebald und Prof. Klengel brachte in sehr schöner Ausführung Mozarts Es-dur-Divertimento (Trio), Beethovens A-moll-Quartett und ein recht gut wirkendes C-moll-Manuskript-Quartett von Conrad Heubner. In seinem eigenen zweiten Konzerte spielte Herr Prof. Klengel unter lebhaftestem Beifall die Violoncello-Konzerte von Gutheil (A-moll), Kauffmann (G-moll) und d'Albert (C-dur), während Frau Gutheil-Schoder dazwischen Lieder ihres Gatten und Eugen d'Alberts sang. Freundlich aufgenommene Versuchskonzerte gaben die Damen Bodenstein und Helbling mit Herrn Günther Freudenberg, Herr Adolf Claus und Fräulein Jutta Osmon. Schliesslich möge aber noch einer im Museum für Völkerkunde stattgehabten Konferenz über japanische Musik gedacht sein, bei der nach einem einstündigen Vortrag des Herrn Prof. Dr. Hugo Riemann eine junge Japanerin Fräulein Ko Koda aus Tokio mehrere Originalstücke auf einer dreizehnsaitigen Koto — die Herren Heinrich Malz und Amadeus Nestler aber mehrere harmonisierte und transkribierte japanische Weisen auf Violine und Klavier vortrugen.

Arthur Smolian.

LEMBERG: Die Aufführung der „Neunten" durch den Musikverein bildete den Gipfelpunkt unserer Konzertsaison. Die Ausdauer und die Kräfte seiner Instrumentenarmee nicht überschätzend, verstand Dir. Soltys, gleich einem vorsichtigen Feldherrn, in den einzelnen Teilen ein entsprechendes Zeitmass zu bestimmen. Diese Tempomoderierung fiel besonders in dem „Molto vivace" auf, welches einem „bürgerlichen Allegro" weichen musste. Dank dem starkbesetzten Streichkörper kam am glücklichsten das „Adagio" zur Geltung; doch aus demselben Grunde verfehlte der vielbesprochene $^{12}/_{8}$-Takt-Satz seinen Eindruck; vergebens suchten hier die doppeltbesetzten Holzbläser mit dem Hauptthema — gegen die mächtigen Streicher anzukämpfen. Dagegen konnte ich den im vierten Satze die Instrumentenwelt verdrängenden „Menschenstimmen" (das Soloquartett) schwerlich die von Beethoven heissersehnte Erlösungskraft zuerkennen, es sangen Dilettanten!! — Noch hätte ich zu erwähnen, dass nebst Pugno, unser Lokalvirtuose Th. Pollak ein von grossem Erfolge gekröntes Konzert gab.

Dr. N. Hermelin.

LONDON: Die Philharmonische Gesellschaft hat in dieser Woche ihre zweite Konzert-Aufführung veranstaltet. Die Zeit, da dieser vornehmsten orchestralen Vereinigung Englands der musikalische Fortschritt als wichtigster Exponent diente, scheint lange da-

hin. Man hat, als es sich darum handelte, einen neuen Leiter für diese Gemeinschaft zu finden, das alte Thema „Are we a musical nation?“ tausendfältig variiert, und man konnte damals in Blättern und Blättchen lesen, dass England sehr viel tüchtigere, genialere und geistvollere Dirigenten aufzuweisen habe, als der Kontinent. Man hat dann an diesen vornehmsten Posten des englischen Konzertlebens Dr. Cowen berufen, aber wenn man mit dieser Wahl beweisen wollte, was man vordem behauptet, so gehört schon ein gutes Stück englischen nationalen Dünkels dazu, um auch nur eine annähernde Einschätzung dieses Musikers mit den prominenten Meistern des Taktstockes auf dem Kontinent zu wagen. Dr. Cowen ist ein sorgfältiger, technisch gut versierter, fleissiger Dirigent, wie ihn wohl jedes bessere Stadtorchester einer über 50000 Einwohner grossen deutschen Gemeinde aufweisen dürfte. Man braucht nur auf das Programm, das er bei dem zweiten Philharmonie-Konzert ausführte, zu blicken, um sofort zu erkennen, dass es alte und gut ausgefahrene Geleise sind, die er bevorzugt. Dvořaks „Neue Welt“-Symphonie, Schumanns Abendlied, Smetanas Verkaufte Braut, und für den Geiger Ondricek bekannte Solo-Nummern von Brahms und Paganini waren die künstlerischen Gaben des Abends, und für das dritte Konzert, das im nächsten Monat die philharmonische Saison beschliesst, sollen Meeresstille und Glückliche Fahrt, Tschaikowskys Variationen über ein Rokokothema und Beethovens Pastoral-Symphonie, daneben für den Klaviersolisten ein Lisztsches Klavier-Konzert das Programm bestreiten. Mit einem Wort, während ehedem die Philharmonie-Gesellschaft ein Pionier der Kunst Polyhymniens in Grossbritannien gewesen, begnügt sich die mit grossen Mitteln ausgestattete Vereinigung jetzt, auf das Niveau der zu Dutzenden gegebenen populären Konzerte hinabzusteigen. Das, was hier in dieser vornehmsten Körperschaft geboten wird, leistet Herr Wood mit seiner Queens Hall-Kapelle schon lange. Nicht ohne heiteres Interesse ist auch das „analytische“ Programm, das das Philharmonie-Orchester sich leisten zu müssen meinte. Da erzählt ein weiser Thebaner, Dvořak sei ohne Frage der genialste Kolorist des Orchesters, der zur Zeit noch lebe. Derselbe Aristarch fügt auch hinzu, dass die Kriterien der Dvořakschen Symphonie mehr Tiefsinn als gefälliger Reiz seien. Nun gehört schon ein grosses Mass der Phantasie dazu, bei Dvořak mehr Metaphysik als Grazie zu finden. Einen künstlerisch hochbedeutsamen Abend hat das Kruse-Quartett geboten. Namentlich war die erste Vorführung von César Francks Quartett in D ein Kabinettsück in der feinfühligen Phrasierung und dem homogenen Zusamenspiel. Mr., Monsieur oder Herr F. d'Erlanger versammelte am Sonnabend alle seine Freunde und die es werden sollen, zu einem Konzert eigener Kompositionen. Der Künstler, der es gottlob nicht nötig hat, gab sich auch als Improvisator. Er forderte das Auditorium auf, ihm ein Thema zu geben, und er entzog sich der etwas nach Cirkus schmeckenden Aufgabe mit Geschick und Elan. Bei den guten Beziehungen, über die er verfügt, war der äussere Erfolg gesichert. A. R.

LUZERN: Im II. Abonnementskonzert, einer Kammermusiksoirée, zeigte sich ein junger Luzerner, Fritz Brun, gegenwärtig Hofpianist des kunstsinnigen Prinzen Georg von Preussen, im Vortrage der E-dur-Sonate von Beethoven und in der Durchführung des Klavierpartes im C-moll-Trio von Brahms und im lebensfrohen A-dur-Quintett von Schubert, als ein Künstler von unverkennbarer persönlicher Eigenart. Der Forderung nach Popularisierung der Kunst kam die Liedertafel Luzern durch ein erstes, zum Eintrittspreis von 50 Cts. (40 Pf.) veranstaltetes und riesig besuchtes Volks-Konzert entgegen. Im III. Abonnementskonzert spielte das Orchester sehr geschmackvoll Schumanns B-dur-Symphonie und eine junge schweizerische Pianistin, Fräulein Nelly Lutz aus St. Gallen bewies durch die technisch nahezu tadellose, temperamentvolle Art, wie sie mit Orchester das F-moll-Konzert von Chopin interpretierte, dass sie heute schon Anspruch auf Beachtung erheben darf. Das Liedertafelkonzert machte uns mit dem jüngsten, schwierigen a-capella-Männerchore Friedrich Hegars,

„Walpurga“, bekannt und brachte auch die erste Aufführung eines dankbaren Chor-Scherzliedes „Der Soldat“ des Vereinsdirigenten Fassbänder. Eine zweite Novität des nämlichen Komponisten, der wirkungssichere Männerchor „Frühlings-Hymnus“, gelangte im Männerchorkonzert zur Uraufführung, bei welchem Anlasse wir Fräulein Minna Weidele aus Zürich als eine zwar wenig impulsive, aber sehr musikalische Mezzosopranistin kennen lernten. Schmid.

MAGDEBURG: Zu berichten ist zunächst über das fünfte Harmoniekonzert. Es sang Frl. Therese Behr Arien und Lieder. Ich glaube das Anhören der zwei Takte aus Händels „Frondi tenere“, das „ombra mai fu“ lohnte den Besuch des Abends allein. Eine Stimme, gesättigt im Wohlklang, durchleuchtet von wärmenden Strahlen. Eine Vortragsart, die ihre Linien in purpurnen Tinten auf Goldgrund zieht, wie ihn Fra Angelico zu malen verstand. Die Künstlerin wagte zudem ein echtes Largotempo. Auch eine Seltenheit. Die alt berühmte Melodie muss sich leider oft ein Intermezzotempo im Mascagnistyle gefallen lassen. — Grosse Anziehungskraft übte ein hier noch unbekannter Violinspieler aus Berlin Konzertmeister Anton Witek aus. Ich hörte ihn Brahms spielen, das Violinkonzert. Der Künstler ist ein vollendeter Lyriker. Er entlockt seinem Instrumente nicht grosse Töne, aber er bietet Gesangsscenen von grosser Anmut. Der Ton zieht in einer amati-Schönheit dahin, eine bildsaubere Technik meisselt alles fein aus, das Figurenwerk steht so zierlich aufgebaut, als sei es aus Silberfiligran. Der von Krug Waldsee dirigierte orchestrale Teil des Konzerts war bekannter Natur.

Im sechsten und letzten Konzerte des Kaufmännischen Vereins sang Curt Sommer. Die Temperatur des Beifalls war sommerlich hoch. Der genannte Dirigent bot eine brillante Vorführung der Waldsymphonie von Raff. Sehr gefiel Kienzls bekannte Serenade. Ein liebenswürdiges Werk, das sich in die Gunst der Zuhörer förmlich einschmeichelt. Funkelnde Harfenklänge und eine echte Serenadenmelodie, ein echtes Don Juan-Lied: „Horch auf den Klang der Zither und öffne mir das Gitter ...“ Ganz zum Schluss ein unwirrsches Abwenden des Schmachtenden: Baumbachscher Humor ... die Angebetete öffnet das Fenster und wirft ihm einen ... blanken Kupferdreier herunter ...

Im sechsten und letzten Konzert der Harmoniegesellschaft sang Frl. Illyna aus Petersburg. Im letzten Konzert der Kasinogesellschaft trat sie hier zum erstenmale auf. Therese Behr, Camilla Landi und die Illyna sind für die Konzertsäle eine musikalische Dreieinigkeit, der man kaum eine zweite an die Seite setzen kann. Die Illyna hat von den drei Sängerinnen zwar den unruhigsten Ton — sie tremoliert, als wäre sie in Österreich gross gezogen — aber auch ihre fein abgeschliffenen Vorträge und der satte dunkle Klang ihres Organs reissen den Zuhörer unwiderstehlich mit fort. Namentlich wenn sie Gluck oder Händel singt.

Max Hasse.

MAINZ: Ein auserlesener Kunstgenuss war für die Besucher der „Liedertafel“ die durch das Joachim-Quartett zur Wiedergabe gebrachten Streichquartette D-dur op. 18 No. 3, F-moll, op. 95, B-dur op. 130 von Beethoven. In den Symphonie-Konzerten dirigierte Fr. Gernsheim seine G-moll-Symphonie mit Erfolg. Herr von Zur Mühlen sang zwei Sätze aus „Fausts Verdammnis“ von Berlioz und Lieder von Tschaikowsky. Eine Technik, die eminente Kraft mit Zartheit vereint, entwickelte Herr Leop. Godowsky am Piano. Jak. Lippmann.

MANNHEIM: Der Frühling naht mit Brausen, die gefiederten und ungefiederten Musikanten sammeln sich schon zur Generalprobe der Frühlingssymphonie für grosses Orchester in Hain und Flur, und aus den winterlichen Konzertsälen nunmehr alles rennet, rettet, flüchtet. Eine zweite musikalische Hochflut bezeichnet den Anfang vom Ende, alle wollen noch einmal zu Worte kommen, dann wird's still in den Sälen

und um so lebhafter in der schönen verjüngten Natur. Die beiden letzten Akademieen brachten keine Novität, aber die gewaltige C-moll-Symphonie von Bruckner und die F-dur-Symphonie von Brahms. Die erstere errang den Sieg vor der letzteren, beide wurden vom Hoftheaterorchester hervorragend unter Herrn Kählers Leitung interpretiert. Einen vollen Erfolg errang auch „Vysehrad", die erste der 6 symphonischen Dichtungen von Smetana. Was Lumir, der böhmische Barde, angesichts der zerfallenen Herzogsburg in seinem Geiste vorüberziehen sieht, hat der Komponist farbenprächtig und mit empfindungsvollem Herzen geschildert. Als Solisten glänzten Alex. Petschnikoff, der geniale Geiger mit seinem schwellend weichen Ton und seiner unfehlbaren Technik in Mozarts A-dur-Konzert und einer der unvermeidlichen Bachfugen für Violine allein, und der Klavierkünstler Leopold Godowsky, der eine fabelhafte Technik entwickeln und zwei Schubertlieder reizend zu gestalten wusste, auch ein Klavierkonzert von Tschaikowsky ganz individuell anfasste. Noch ein Grosser war gekommen, Joseph Joachim. Er spielte Beethoven und ungarische Tänze. — In gleichem Konzerte, in dem des Philharmonischen Vereins, sang eine junge Künstlerin, Frl. Else Widen, die aber in puncto Tonbildung noch manches nachzuholen hat. Besseren Erfolg hatte ein junger Bariton, Hermann Weil, den Felix Mottl schon für seine Bühne gewonnen hat. Er sang im Lehrergesangverein, und seine urgesunden Stimmittel fanden den ungeteiltesten Beifall. Der gewaltige Chor sang unter der Führung von Carl Weidt Schubert, Cornelius und Goldmarck, dazu noch einige kleinere Sachen. Die treffliche Chordisziplin feierte ihren höchsten Triumph in Cornelius' „Mitten wir im Leben sind". In einem Konzerte des Liederkranz spielte der Cellist Jos. Hollmann aus Paris und Frl. Ella Jonas von hier, beide mit durchschlagendem Erfolge. Der Vereinschor sang unter Meister Langers Leitung drei grössere Chorwerke mit Orchesterbegleitung. Ein eigenes Konzert gab der Pianist Karl Friedberg. Er spielte viel und vielerlei, er legitimierte sich als vielseitiger und feinsinniger Spieler. Die Orgelmusik vertritt seit vielen Jahren Herr Albrecht Hünlein, ein intimer Kenner der Bachschen Musik. In seinem letzten Konzerte spielte er ausser Bach auch Max Reger, Engel und Rheinberger, sowie eine eigene Übertragung des Parsifal-Vorspiels, welche schon nach der ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels entstanden und erschienen ist. Herr Hünlein ist als trefflicher Organist auch in weiteren Kreisen bekannt. Das Streichquartett der Herren Schuster, Post, Fritsch und Müller gab in kurzer Zeit zwei Matineen und spielte Quartette von Brahms, Haydn, Volkmann und Beethoven, sowie ein Quintett von Mozart und das Klavierquartett von Rich. Strauss. Die Quartettvereinigung hat sich auf eine sehr achtbare Höhe hinauf gearbeitet. Karl Eschmann.

MÜNCHEN: Die letzten Wochen standen unter dem Zeichen der Instrumentale. Es war dies einmal der seltene Fall, dass die Sologesangsabende ins Hintertreffen kamen. Das Joachim-Quartett gab zwei Soiréen mit auffallend ungleichen Besuchsziffern; während der erste Abend im Odeon bis auf den letzten Platz ausverkauft war, erwies sich im zweiten der Künstlerhaussaal, der sonst freilich wegen seiner schlechten Akustik selten zu musikalischen Veranstaltungen benutzt wird, nicht einmal als genügend wattiert. Aber der Jubel war in den beiden Konzerten gleich spontan. Wo ist auch die Vereinigung, die unsere Klassiker überzeugender und authentischer zu verkörpern vermöchte? Gegen die Joachimsche Beethoven-Wiedergabe müssen selbst die heissblütigen Böhmen zurückstehen. Diese werden demnächst einen populären Abend veranstalten, der seltene Freude verspricht. Vor wenigen Tagen gab das Brüsseler Quartett: Schörg, Miry, Daucher und Gaillard mit Madame Langenhahn-Hirzl, der geistvollen Pianistin, zwei anregende Soiréen. Auch das Webersche Streichquartett liess sich wieder hören, ebenso die Vereinigung Closner, Schellhorn, Haindl und Höchner, deren Darbietungen auf die Meisterquartette stark abfielen. Fleiss und guter Willen allein, das ist zu wenig für das öffentliche Quartettspiel. Von

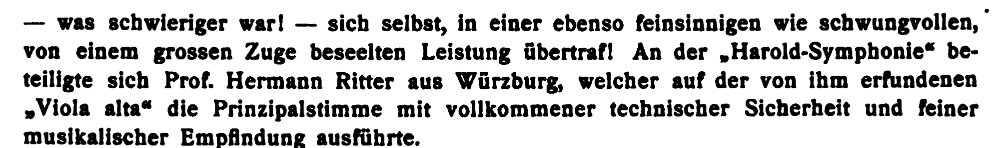
den Geigern waren Ondricek, der Virtuos, Wiersch und Burmester, die feinsinnigen Vortragskünstler, hier; von Pianisten der grosse Lamond, dessen letzter Beethovenabend zu den unvergesslichen Genüssen des Daseins zählt, und der unerschütterliche Reisenauer, der trotz seines delikaten Programms wenig Hörer fand. Im 7. Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie dirigierte Zumpe u. a. die Zarathustra-Dichtung von R. Strauss. Dass dieselbe einen Teil der Besucher in die Flucht trieb, kann nach den Vorgängen bei der Première dieses Werkes nicht wundernehmen. Wir haben übrigens schon bessere Aufführungen des „Zarathustra" erlebt. Die Zumpesche litt an Intonationsschwankungen. Es scheint an Proben gefehlt zu haben. Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: Ausser den hiesigen laufenden Musikvereinskonzerten ist es Usus, dass der Dirigent derselben allwinterlich ein Benefizkonzert veranstaltet. Herr Musikdirektor Dr. Niessen hatte zu seinem Konzert eine sehr günstige Wahl getrofen, indem er die populären „Jahreszeiten" Haydns zur Aufführung brachte, deren Erstaufführung am 24. April 1802 in Wien stattfand. Haydn selbst stellte die „Schöpfung" höher, er beklagte sich nämlich oft bitter über den unpoetischen Text in den Jahreszeiten und wie schwer es ihm werde, sich durch das Heisasa, Hopsasa, es lebe der Wein, es lebe das Fass, das ihn verwahrt, es lebe der Krug, woraus er fliesst" in Begeisterung zu versetzen. — Mit besonderer Liebe und Hingebung hatte der Dirigent sich dem Einstudieren der Chöre gewidmet. Von grandioser Wirkung war die Schlussfuge: „Uns leitet deine Hand". Der Chor hat entschieden hinsichtlich rhythmischer Präzision und Klangschönheit grosse Fortschritte gemacht, seit Herr Dr. Niessen das Scepter führt. Solisten in dem Werk waren Frl. Hubert, die Herren van Eweyk und Hintzelmann.

Georg Christiansen.

NÜRNBERG: Das Februarkonzert des Philharmonischen Vereins löste endlich eine alte Schuld und brachte Bruckners 7. Symphonie in E-dur. Kapellmeister Bruch hat sich sicher viel Mühe mit dem genialen Werk gegeben, aber ausgeschöpft haben weder er noch seine Musiker den Inhalt des Werks. Marie Götze aus Berlin hätte mehr künstlerischen Erfolg haben können, wenn sie nicht ein, in seiner monotonen Stimmung langweilendes Programm gehabt hätte. Guras Abschiedskonzert machte nur den Abschied von dem grossen Vortragsmeister schwer; seine Stimme ist eben schon müde und darf nun ruhen. In einem Kammermusikabend (Gisella Göllerich, Cellist Kiefer und Violinist van de Hoya) hörten wir, wie eine Lisztianerin versuchte, Brahmsens Tiefe zu erfassen (H-dur-Trio); besser und sogar sehr gut gelang Smetanas glänzendes op. 15. Heinrich Kiefer halte ich für einen der ersten Cellisten der Gegenwart; an Grösse des Tons und an Glut des Temperaments wird ihm ein anderer nicht leicht nahe kommen. Weingartner brachte in seinem 4. Konzert César Francks Symphonie in D-moll, deren genaueres Kennen mich sie schätzen und lieben gelernt hat, und Edgar Elgars Ouvertüre „Cockaigne"; diese ein Beweis dafür, wie man mit wenig Musik und viel Raffinement und technischem Können ein ganz interessantes Stück machen kann. Die Elastizität der Dirigentenindividualität Weingartners feierte in Haydns Militärsymphonie einen ganz besonderen Triumph. Schliesslich erfreute uns der Verein für klassischen Chorgesang mit einer Aufführung der Matthäuspassion, die dem jungen Dirigenten Hans Dorner alle verdienten Ehren brachte. Der Eindruck würde vollkommen gewesen sein, wenn nicht ein Teil der Solisten weder der Aufgabe des Riesenwerkes noch der Gefahr des akustisch unbrauchbaren Saalbaues gewachsen gewesen wäre. Hervorragend waren Feinhals als Christus und Ankenbrandt als Evangelist. Dr. Flatau.

PARIS: Weingartner nahm seinen Abschied mit einem Berlioz-Festival. Es war pikant auf Pariser Boden, wo Colonne seit Jahren die Berlioz-Tradition zu monopolisieren scheint, die „Fantastische Symphonie" von einem deutschen Kapellmeister zu hören. Die „vox populi" urteilte, dass Weingartner nicht nur unsere Dirigenten, sondern auch

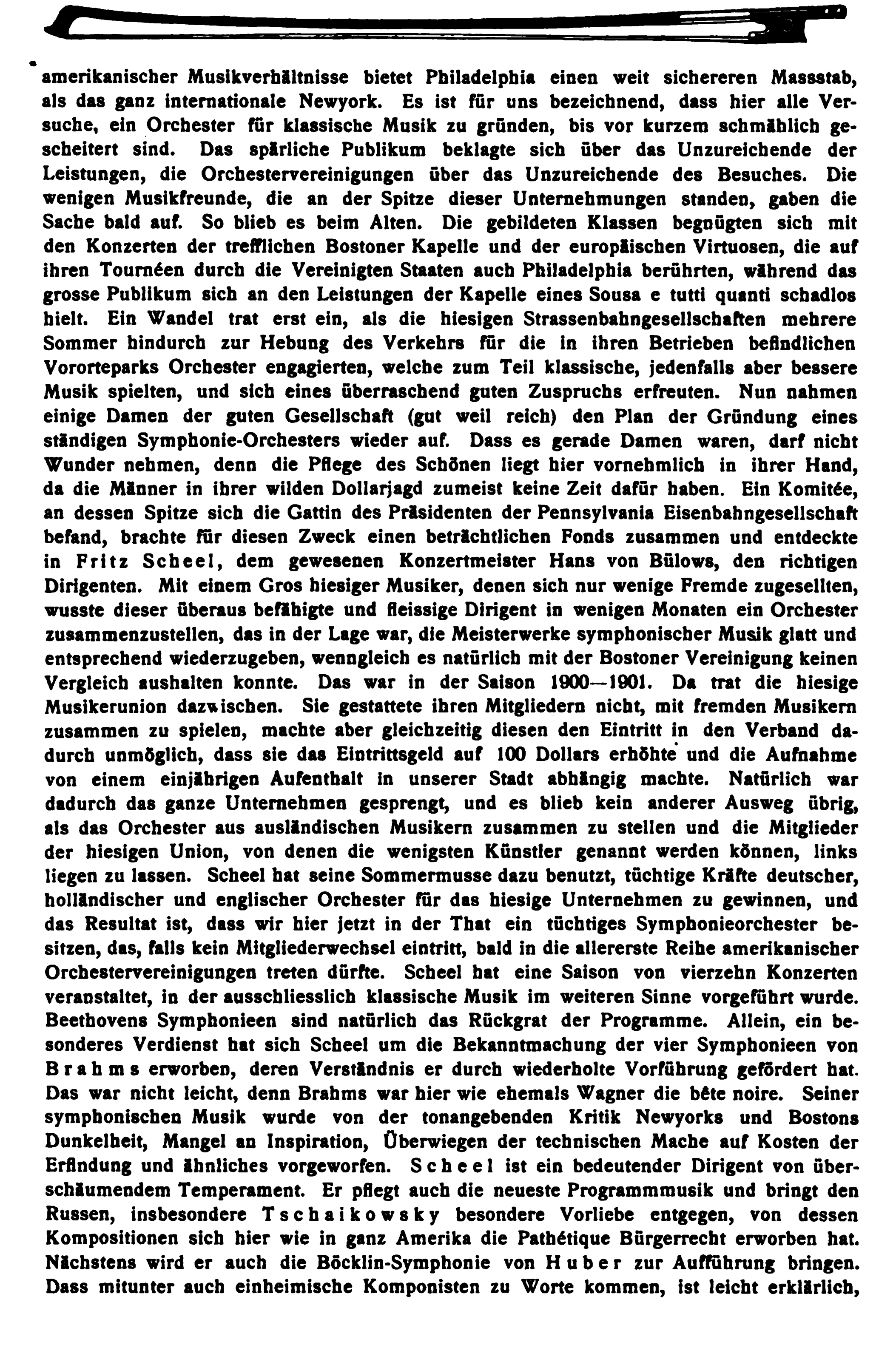


— was schwieriger war! — sich selbst, in einer ebenso feinsinnigen wie schwungvollen, von einem grossen Zuge beseelten Leistung übertraf! An der „Harold-Symphonie" beteiligte sich Prof. Hermann Ritter aus Würzburg, welcher auf der von ihm erfundenen „Viola alta" die Prinzipalstimme mit vollkommener technischer Sicherheit und feiner musikalischer Empfindung ausführte.

Nikisch, der hier an der Spitze der Berliner Philharmoniker noch in frischer Erinnerung stehende Triumphe feierte, erschien als Gast-Dirigent bei Colonne. Seine freie Beethoven-Auffassung befremdete ein Publikum, welches im Umgang mit den deutschen Klassikern mehr Ehrfurcht verlangt als die Deutschen selbst: vielleicht liegt abermals die Wahrheit in der Mitte zwischen Nikischs willkürlichem Subjektivismus und der metronomischen Art der französischen Kapellmeister! Dafür ward dem grossen Taktstock-Virtuosen nach der in ihrer Intensität ergreifenden Wiedergabe von Isoldens Liebestod und der weihe- und würdevollen Tannhäuser-Ouvertüre lauter Jubel entgegengebracht. Das Programm ergänzten: ein Konzert von Haydn, vorgetragen von dem wegen seinem grossen Ton beliebten Cellisten Hollman und die kunstvolle, erfindungsreiche, klangschöne 1. Suite des in Deutschland verhimmelten Tschaikowsky, dem ein Vorurteil der Franzosen nicht verzeihen will, wenn seine Phantasie zumal fremde Bahnen wandelt oder sich mit Wenigem begnügt! Doch ist dies bei aufrichtigen Komponisten oft der Fall, zwar auch bei Cäsar Franck, der nun in der Heimat so viel gespielt und verehrt wird, wie er früher vernachlässigt und bekämpft wurde! Wir hörten jüngst zwei seiner grossen symphonischen Poëme für Chor, Soli und Orchester: bei Colonne die profane „Psyche", von lyrischem Hauche durchweht, von glänzender Farbenpracht und fast ermüdendem harmonischem Reichtum, im Konservatorium die mystische „Redemption", von inbrünstigem Glauben beseelt, in der Melodik langatmiger, in der Mache jugendlicher, mit einem fast italienischen Finale im ersten Teil und einem strahlenden, in seiner Einfachheit grossartigen Zwischenspiel. Desselben Meisters Quintett, das ebenso Schwächen, wie geniale Ansätze hat, brachte der für die moderne Richtung eingenommene Ysaye in der Philharmonie, in der etwas lästigen Gesellschaft der Streichquartette von Castillon und Debussy, welches letztere die Begeisterung gewisser Snobs, Empörung konservativer Musikfreunde, Lächeln und Langeweile unparteiischer Hörer hervorrief!

Sig. Stojowski.

PHILADELPHIA: Wenn man mit gebildeten Amerikanern verkehrt, so wird man vielfach die Ansicht vernehmen, dass eine Renaissance der Musik, wie aller Künste überhaupt von den Vereinigten Staaten ausgehen wird. Manche glauben, dass schon binnen 50 Jahren der starke Import von ausländischen Musikern und ausländischer Musik einem Export weichen wird. Andere setzen den Zeitpunkt für dieses Umschlagen der musikalischen Handelsbilanz etwas später an. Allein, dass das altersschwache Europa vor dem jugendfrischen Amerika in Hinkunft auch auf diesem Gebiete die Segel wird streichen müssen, das gilt den meisten als ein Axiom. Nun lässt es sich allerdings nicht leugnen, dass das musikalische Verständnis in den Vereinigten Staaten in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, dass wir hier über bedeutende, wenngleich zumeist im Auslande ausgebildete Künstler verfügen, und dass vor allem kaum ein zweites Land ein solch schönes Stimmmaterial aufzuweisen hat, als die Vereinigten Staaten. Damit wären aber schon die äussersten Konzessionen zu gunsten der oben erwähnten Ansicht gemacht. Denn, was das selbständige Schaffen, die eigentliche musikalische Produktion anbelangt, ist es hier sehr schwach bestellt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, erhebt sich die Musik amerikanischer Komponisten selten über das Niveau mittelmäsiger Salonmusik. Und mit der amerikanischen Kirchenmusik ist es noch schlimmer bestellt. Was man sich hier alles als „Sacred Music" gefallen lassen muss, übertrifft noch bei weitem das, was in Italien gesündigt wird und worüber sich schon seinerzeit Mendelssohn so bitter zu beklagen wusste. Zur Beurteilung



amerikanischer Musikverhältnisse bietet Philadelphia einen weit sichereren Massstab, als das ganz internationale Newyork. Es ist für uns bezeichnend, dass hier alle Versuche, ein Orchester für klassische Musik zu gründen, bis vor kurzem schmählich gescheitert sind. Das spärliche Publikum beklagte sich über das Unzureichende der Leistungen, die Orchestervereinigungen über das Unzureichende des Besuches. Die wenigen Musikfreunde, die an der Spitze dieser Unternehmungen standen, gaben die Sache bald auf. So blieb es beim Alten. Die gebildeten Klassen begnügten sich mit den Konzerten der trefflichen Bostoner Kapelle und der europäischen Virtuosen, die auf ihren Tournéen durch die Vereinigten Staaten auch Philadelphia berührten, während das grosse Publikum sich an den Leistungen der Kapelle eines Sousa e tutti quanti schadlos hielt. Ein Wandel trat erst ein, als die hiesigen Strassenbahngesellschaften mehrere Sommer hindurch zur Hebung des Verkehrs für die in ihren Betrieben befindlichen Vororteparks Orchester engagierten, welche zum Teil klassische, jedenfalls aber bessere Musik spielten, und sich eines überraschend guten Zuspruchs erfreuten. Nun nahmen einige Damen der guten Gesellschaft (gut weil reich) den Plan der Gründung eines ständigen Symphonie-Orchesters wieder auf. Dass es gerade Damen waren, darf nicht Wunder nehmen, denn die Pflege des Schönen liegt hier vornehmlich in ihrer Hand, da die Männer in ihrer wilden Dollarjagd zumeist keine Zeit dafür haben. Ein Komitée, an dessen Spitze sich die Gattin des Präsidenten der Pennsylvania Eisenbahngesellschaft befand, brachte für diesen Zweck einen beträchtlichen Fonds zusammen und entdeckte in Fritz Scheel, dem gewesenen Konzertmeister Hans von Bülows, den richtigen Dirigenten. Mit einem Gros hiesiger Musiker, denen sich nur wenige Fremde zugesellten, wusste dieser überaus befähigte und fleissige Dirigent in wenigen Monaten ein Orchester zusammenzustellen, das in der Lage war, die Meisterwerke symphonischer Musik glatt und entsprechend wiederzugeben, wenngleich es natürlich mit der Bostoner Vereinigung keinen Vergleich aushalten konnte. Das war in der Saison 1900—1901. Da trat die hiesige Musikerunion dazwischen. Sie gestattete ihren Mitgliedern nicht, mit fremden Musikern zusammen zu spielen, machte aber gleichzeitig diesen den Eintritt in den Verband dadurch unmöglich, dass sie das Eintrittsgeld auf 100 Dollars erhöhte und die Aufnahme von einem einjährigen Aufenthalt in unserer Stadt abhängig machte. Natürlich war dadurch das ganze Unternehmen gesprengt, und es blieb kein anderer Ausweg übrig, als das Orchester aus ausländischen Musikern zusammen zu stellen und die Mitglieder der hiesigen Union, von denen die wenigsten Künstler genannt werden können, links liegen zu lassen. Scheel hat seine Sommermusse dazu benutzt, tüchtige Kräfte deutscher, holländischer und englischer Orchester für das hiesige Unternehmen zu gewinnen, und das Resultat ist, dass wir hier jetzt in der That ein tüchtiges Symphonieorchester besitzen, das, falls kein Mitgliederwechsel eintritt, bald in die allererste Reihe amerikanischer Orchestervereinigungen treten dürfte. Scheel hat eine Saison von vierzehn Konzerten veranstaltet, in der ausschliesslich klassische Musik im weiteren Sinne vorgeführt wurde. Beethovens Symphonieen sind natürlich das Rückgrat der Programme. Allein, ein besonderes Verdienst hat sich Scheel um die Bekanntmachung der vier Symphonieen von Brahms erworben, deren Verständnis er durch wiederholte Vorführung gefördert hat. Das war nicht leicht, denn Brahms war hier wie ehemals Wagner die bête noire. Seiner symphonischen Musik wurde von der tonangebenden Kritik Newyorks und Bostons Dunkelheit, Mangel an Inspiration, Überwiegen der technischen Mache auf Kosten der Erfindung und ähnliches vorgeworfen. Scheel ist ein bedeutender Dirigent von überschäumendem Temperament. Er pflegt auch die neueste Programmmusik und bringt den Russen, insbesondere Tschaikowsky besondere Vorliebe entgegen, von dessen Kompositionen sich hier wie in ganz Amerika die Pathétique Bürgerrecht erworben hat. Nächstens wird er auch die Böcklin-Symphonie von Huber zur Aufführung bringen. Dass mitunter auch einheimische Komponisten zu Worte kommen, ist leicht erklärlich,



FRIEDRICH KIND
⁎ 4. MÄRZ 1768



I. 13

wobei denn auch solch ein musikalischer Wechselbalg wie die Indianer-Suite Mc Dowells faute de mieux mit unterläuft. Die Konzerte sind gut besucht, allein die Kosten der Erhaltung des Orchesters so bedeutend, dass trotzdem für diese Saison ein Defizit von 60000 Dollars bevorsteht, das jedoch von den hiesigen Mäcenen leicht gedeckt werden wird. Von tüchtigen Solisten hörten wir in dieser Saison die Geiger Gregorowitsch, Kubelik und Kreissler. Kubelik wurde wegen seiner stupenden Technik angestaunt. Es zeugt aber für das Musikverständnis der hiesigen Musikkreise, dass Kreissler mit seinem Beethovenkonzert ihm entschieden den Rang abgelaufen hat. Unter der Unzahl von Pianisten, die hier mit Beifall konzertiert haben, sind Harold Bauer und Josef Hofmann zu nennen. Die bedeutende Kunst des letzteren wird hier vollauf gewürdigt, allein die Kritik wirft ihm den Mangel einer ausgesprochenen Individualität vor. Der nach amerikanischer Ansicht grösste aller lebenden Klavierspieler, der polnische Virtuose Paderewski, ein wahrer Abgott der Amerikaner, wird hier demnächst konzertieren.

Dr. Martin Darkor.

PRAG: Die von Direktor Angelo Neumann eingeführten philharmonischen Konzerte im deutschen Theater sind diejenigen, die uns Prager auf Stunden in den Rahmen eines von grossstädtischem Kunstgeiste erfüllten Musiktreibens zu versetzen pflegen. Im letzten hörten wir — in fein ausgearbeiteter Wiedergabe unter dem Taktstock Leo Blechs — als Neuheiten den Satz „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" aus der 3. Symphonie von Gustav Mahler, ein Kling-Gedicht voll prickelnder Reize, sowie zwei Sätze aus einer Symphonie von Camill Horn, die dem Komponisten sogar mehrere Hervorrufe eintrugen. Das Scherzo zerflattert zu sehr in der Stimmung; im Adagio aber strömt Horns musikalische Ader gar breit und gesangvoll dahin. Als Solist machte Bertram Furore. — Im „Juristenkonzert" dirigierte Leo Blech wieder seine symphonische Barkarole „Trost in der Natur". Die beiden Solisten, die Altistin Koenen und der Pianist Lamond haben hier höchsten Respekt, aber just keine Begeisterung wachgerufen. Die anderen Musikvereinigungen verlieren merklich an Kredit, sonst hätte im letzten Kammerkonzert das Prillquartett nicht gar so nachlässig spielen und Sistermanns genau dasselbe Programm wie das letzte Mal absingen können. Und eine Aufführung der Haydnschen Schöpfung zeigte, dass der deutsche Singverein nicht einmal solchen traditionellen Aufgaben mehr gewachsen ist. Dr. Batka.

RIGA: Die Mitwirkung des bekannten russischen Komponisten Arensky in zwei Konzerten der Kaiserlich russischen musikalischen Gesellschaft (Rigaer Abteilung), einem Kammermusik- und Symphoniekonzert, verlieh den verdienstvollen Veranstaltungen eine vorzügliche künstlerische Wirkung. Das Hauptinteresse richtete sich vor allem auf die Tondichtungen Arenskys: sein D-moll-Trio und seine dritte Orchester-Suite. In beiden Werken erwies sich Arensky (ein ausgezeichneter Pianist und Dirigent) als stark begabter Komponist. In den feinsinnigen, meisterhaft gearbeiteten Schöpfungen pulsiert Poesie, Leben, männliche Kraft. Die Instrumentation ist glänzend. — Leider befanden sich bei den Konzerten die „Nichterschienenen" in erdrückender Majorität.

Carl Waack.

ROSTOCK: Der fünfte Abend im Beethoven-Cyklus unseres städt. Musikdirektors gestaltete sich durch die Mitwirkung von Frau Teresa Carreño zu einem Hauptereignis der Saison. Die geniale Pianistin spielte das herrliche Es-dur-Konzert in einer Vollendung, wie es wenige zu bieten vermögen. Sie ist in der Zeit, in der wir sie nicht hörten, noch gewachsen; sie hat ihr lebhaftes Temperament mehr im Zügel, was natürlich ihrer Interpretation unseres grossen Meisters zu gute kommt. Ausser dem Konzerte brachte sie noch die Sonata appassionata (op. 57) und als Zugabe das G-dur-Rondo (op. 51) zu Gehör. Musikdirektor Schulz, der sich mit seinem gut geschulten Orchester der Künstlerin mit feinem Verständnis anpasste, hatte auch mit der F-dur-Symphonie Nr. 8 und besonders mit der grossen Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 einen starken Erfolg.

C. Krüger.

SCHWERIN: Im Konzertsaal des Hoftheaters wurde unter Hofkapellmeister Prills sorgfältiger und stilvoller Leitung nach Verlauf von etwa neun Jahren Liszts schönes Oratorium „Die Legende der heiligen Elisabeth" einmal wieder aufgeführt, nachdem sie unter Gille und Alois Schmitt schon früher hier stattgefunden. Das bedeutende Werk machte auch diesmal einen tiefen Eindruck auf die Hörer. Die Titelpartie sang Frau Liebeskind mit dem ganzen Aufgebot ihrer schönen Stimme und innigen Vortragskunst; Herr Gura den Landgrafen, Frau Alken die böse Landgräfin Sophie. Alle waren vortrefflich; auch die Chöre, verstärkt durch den Schweriner Gesangverein, gingen recht gut. Das Orchester spielte hinreissend schön.

Friedrich von Wickede.

STUTTGART: Im 10. Abonnementskonzert dirigierte Pohlig die Es-dur-Symphonie von Schumann. Ausnahmsweise, weil es Sinn hat, erwähne ich die Stücke der Solistin (Frau Mottls): die dramatische Scene Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen von Liszt, und eine Probe aus der Oper Gunlöd von Cornelius; sonst pflegt im Symphoniekonzert das Solo unnötig zu sein. Ein weiteres grosses Konzert wurde auch von Pohlig geleitet, dessen überragende Befähigung als Dirigent wieder klar zu Tage trat. Fast der ganze dritte Akt aus Tannhäuser, Werke von Mozart, Weber, Berlioz, und schliesslich „Elfenlied" und „Feuerreiter" (geniale Stücke für Chor und Orchester), sowie zwei instrumentierte Lieder von Wolf gelangten zu tadelloser Aufführung und weckten viel Jubel. Auch ein intimer Abend des Wolfvereins fand statt. Wüllner brachte in seinem zweiten Konzert Beethoven, Brahms und Wolf. Ein junger Baritonist, Herr Reusch, versprach und hielt in einem eigenen Liederabend sehr viel. Endlich glückt es mir, auch die Kammermusik zu unterstreichen. Das Singerquartett und das Trio der Herren Pauer, Singer und Seitz stehen immer noch an der Spitze; Pauer ist vielseitiger in den Programmen. Durch regelmässige, höchst notwendige Darbietungen der letzten Quartette Beethovens hat sich vor Jahren das Schapitzquartett eingeführt. Das Quartett von Hollenberg (Klavier), Presuhn, Halm und Zwissler bringt grundsätzlich nur Modernes. Kürzlich erschien das einsätzige Streichquartett in A-moll von Halm, dem wegen des echten Quartettstils und des grosszügigen, tiefen Gehalts weitaus der erste Preis vor allen Neuheiten des Winters gebührt. Das süddeutsche Streichquartett und Joachim, der mit seinen ebenbürtigen Genossen das absolut Höchste leistet, besuchen uns fast regelmässig; dazu kamen diesen Winter noch die Böhmen. Karl Grunsky.

WEIMAR: Im Krasseltquartett führte Georg Schumann, selbst ein feinfühliger Pianist, sein schwungvolles, harmonisch und modulatorisch effektreiches Klavierquartett F-moll vor, dessen breit melodisches Andante und rhythmisch pikantes Scherzo besonders gefielen. Mit der künstlerischen Grossthat einer durch Reinheit der Chöre ausgezeichneten, kirchlichen Aufführung der Missa solemnis (Soli: Quensel, Schenk, Scheidemantel, Göpfart) zog sich Geh. Rat Müllerhartung ins Privatleben zurück, in Weimars Kunstleben eine unausfüllbare Lücke hinterlassend. Zwei Orchesternovitäten: Karl Göpfarts stimmungsvolles Vorspiel „In der Kirche" und Obrists nobel empfundene Phantasie-Ouvertüre „Lebensfreude" fanden viel Beifall. Dr. Heinss.

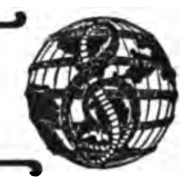
WÜRZBURG: Der letzte Monat brachte eine buntschillernde Konzertreihe: Zunächst ist eine Soirée von Risler und Gmeiner zu erwähnen. In dem „Abend der Modernen", den die königl. Musikschule stets zum Saisonschluss veranstaltet, sang der Nürnberger Operntenor Wallnöfer seine etwas langatmige, aber doch begeisternde „Hymne an die Erde"; Dr. Kliebert dirigierte die pittoreske Steppenskizze von Borodin und Hauseggers „Barbarossa", über dessen titanische Faktur die Würzburger teilweise die Köpfe schüttelten, ohne sich aber der stürmischen Wirkung entziehen zu können. Prof. Meyer-Olbersleben brachte in der Liedertafel eine schmucke Neueinstudierung von Bruchs „Glocke". In der Orchestergesellschaft endlich wurde u. a. ein feuriger Festmarsch von Alfred Henner gespielt. Dr. Kittel.

Name: (Tauf- und Zunamen.) Friedrich Robert Volkmann.

Geburtsort.	Geburts-Datum	Geburts-jahr.	Frühere Beschäftigung und gegenwärtiger Charakter.	Angabe der Geistesprodukte in allen Wissenschaften und Kunst-Fächern. (Bei den etwaigen Manuskripten bitte dieses dabei zu bemerken.)	Name der Personen und des Ortes, wo sich Gemälde oder Zeichnungen Ihrer Hand befinden.
Lommatzsch im Königreich Sachsen.	6 April	1815	Robert Volkmann machte seine [illegible] musikalischen Studien in Freiberg unter Anackers, später in Leipzig unter des Organisten Becker Leitung. Um 1840 ging er nach Ungarn zu einer Gräfin als Musiklehrer u. ist seit 1841 in Pest ansässig, wo er sich außer mit der Composition mit Unterrichtgeben in der Compositionslehre, im Pianospiel u. im Singen beschäftigt u. dem Gesangunterrichte widmete er noch besondere gründliche Studien.	Von Volkmann's Compositionen zog zuerst ein Trio für Piano, Violine u. Violoncell die Aufmerksamkeit der Künstlerwelt auf sich, welches 1852 in Wien erschien. [illegible] Volkmann [illegible] die Lieder = [illegible] Musik, [illegible] Duo [illegible] [illegible] [illegible] Theil in Pest öffentlich aufgeführt [illegible] beifällig aufgenommen [illegible]. Zu [illegible] öffentlichen Aufführung eine Ouvertüre für Orchester [illegible] Theil [illegible] Cantate „Tobias“, eine [illegible] für Männerstimmen u. andere kleinere Werke. Im Druck erschienen bis jetzt außer obigem Trio noch eine Anzahl kleinerer Compositionen für Piano, Violine, Cello u. Gesang. Unter die Presse befindet sich ein größeres Werk [illegible] ein Clavierconcert,	ein Clavierconcert; andere größere u. kleinere Werke für Orchester, Gesang, Streichinstrumente u. Piano dürften ebenfalls bald zum Druck gelangen. Volkmann's künstlerisches Streben wurde auch in Wien gewürdigt, indem ihn bereits der „Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst“ [illegible] unter seine Ehrenmitglieder aufnahm.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Der Geschichte der Braunschweigischen Hofkapelle legen wir die Porträts von Michael Praetorius, Heinrich Schütz, dem grossen Vorläufer Sebastian Bachs, und Johann Jacob Löwe, dem ausgezeichneten Instrumentalkomponisten seiner Zeit, bei. Unter diesen Bildern ist das von Praetorius ausserordentlich selten. Es bildet das Titelblatt von „Musae Gioniae oder geistliche Konzertgesänge über die fürnembste Herrn Lutheri und anderer Teutsche Psalmen mit 8 Stimmen gesetzt und zugleich auff der Orgel und Chor mit lebendiger stimm und allerhand Instrumenten in der Kirche zu gebrauchen. In Druck verfertiget durch Michaelem Prätorium Fürstlichen Braunschweigischen Capellmeister und Cammer-Organisten. Regensburg 1605.“ Die Wolfenbüttler Bibliothek besitzt ein trefflich erhaltenes Exemplar dieses Werkes. Da es wegen der Seltenheit nicht verliehen werden darf, gestattete uns Herr Oberbibliothekar Geheimrat Prof. Dr. v. Heinemann im Hause eine photographische Aufnahme.

Das Porträt Dr. Ludwig Wüllners gehört zu dem Charakterbild, das Wilhelm Mauke über diesen Vortragsmeister deutscher Lyrik liefert; dasjenige von

Hubert Ries zu dem Gedenkblatt von Dr. Wilhelm Altmann;

Ludwig Böhner, der das Vorbild von E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler geliefert haben soll, führen wir unsern Lesern in einem Medaillon vor. Bekannt ist das Leben des ewigen Wanderers, der jahrelang auf der Landstrasse lebte und sich dem Trunke ergab, also eines jener „verkommenen Genies“, das wie Friedemann Bach Gegenstand novellistischer Behandlung geworden ist.

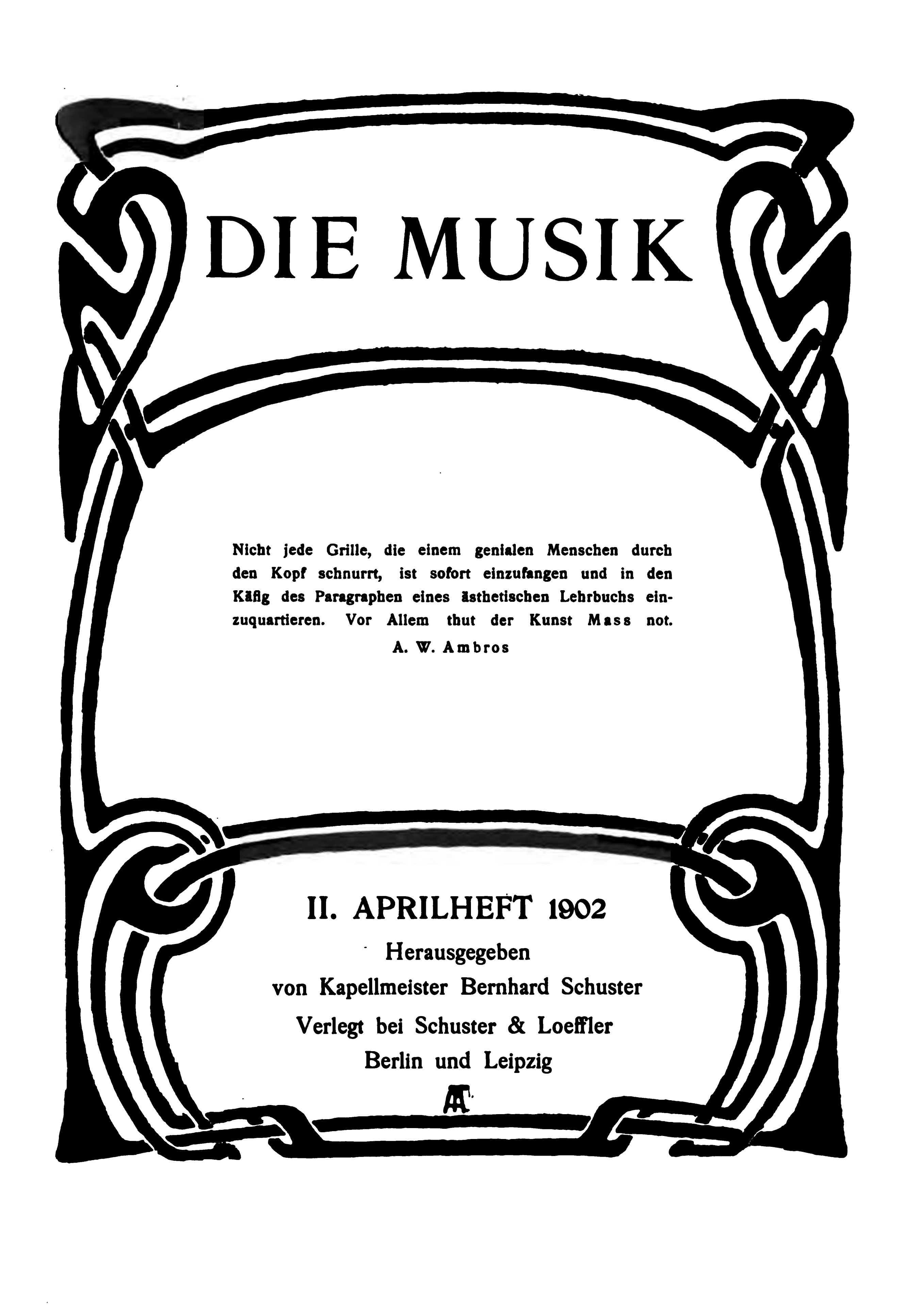
Friedrich Kinds Porträt können wir erst heute der „Musik“ beigeben, obwohl die Beilage — wie das Geburtsdatum (4. März) anzeigt — schon für das erste Märzheft geplant war. Kind ist aller Welt bekannt durch seine Textdichtungen zum „Nachtlager von Granada“ und Webers unsterblichem „Freischütz“. Auch rührt das Libretto zum „Holzdieb“, das Marschner vertonte, von ihm her, sowie dasjenige des „Alcindor“, das Weber zu komponieren beabsichtigte.

Von Robert Volkmann, dem Komponisten der noch heute lebendigen D-moll-Symphonie, können wir ein Stück komprimiertester Selbstbiographie vorlegen. Vermutlich gab dieser Aufzeichnung, deren nähere Anhaltepunkte uns unbekannt sind, ein lexikographischer Zweck Veranlassung. Der Lebenslauf dürfte im Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts geschrieben sein, also jetzt etwa 60 Jahre alt sein.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.





DIE MUSIK

Nicht jede Grille, die einem genialen Menschen durch den Kopf schnurrt, ist sofort einzufangen und in den Käfig des Paragraphen eines ästhetischen Lehrbuchs einzuquartieren. Vor Allem thut der Kunst Mass not.

A. W. Ambros

II. APRILHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig





HECTOR BERLIOZ

AUSZUG AUS EINER SPÄTER ZU VERÖFFENTLICHENDEN MUSIKGESCHICHTE

Von Felix Draeseke-Dresden



Bekanntlich war mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich eine neue Literaturepoche angebrochen, die in heftiger Weise dem Klassizismus den Krieg erklärte. Dieser Klassizismus, wie er sich in Corneille, Racine, vorzüglich aber Boileau dargestellt hatte, war auch wirklich sehr angreifbar gewesen. Auf das Nähere hier einzugehen, würde nicht am Platze sein; so genügt nur zu sagen, dass der Streit mit der grössten Heftigkeit entbrannte, da kaum in einem anderen Lande der Respekt vor der künstlerischen Konvention so fest gewurzelt war, wie gerade dort. Alfred de Vigny, de Musset, Barbier, vor allem aber Victor Hugo waren die Bannerträger gewesen, die eine lange Zeit hindurch dem kalten französischen Akademismus nicht nur Shakespeare sondern auch die eben aufgeblühte, und in Frankreich kaum gekannte, deutsche Literatur, insbesondere Goethe vor die Augen hielten.

Mitten in diese Kämpfe trat ein junger, poetisch beanlagter und zu revolutionärer Kunstbethätigung sich hingezogen fühlender Musiker, dem in der gesamten Musikgeschichte sich kaum eine Gestalt vergleichen lassen wird; so originell erscheint seine Persönlichkeit. 1803, am 11. Dezember wurde Hektor Berlioz im südfranzösischen Städtchen La Côte st. André geboren als Sohn eines Arztes, der wie sein Vater die Medizin als Lebensberuf ergreifen sollte. Die Vorliebe für Musik zeigte sich zeitig bei dem Knaben und der Vater trug derselben Rechnung, indem er selbst ihm einigen Gesangunterricht erteilte, ihm auch Unterweisung auf Instrumenten geben liess, leider nur eben nicht auf solchen, welche einen werdenden Komponisten fördern konnten, wie Pianoforte oder Violine; denn der junge Hector lernte nur etwas Flöte und Flageolet blasen, wie Guitarre klimpern.

Vielleicht hat aber gerade diese Nichtentwickelung des reproduktiven Künstlervermögens etwas noch höher entwickelt, was jedenfalls im Keime schon in ihm lag, nämlich die auffällige Originalität seines künstlerischen Denkens und Empfindens und die auffallende Begabung für Instrumentation. Sprechen wir von Berlioz, so müssen wir zugleich stets an zwei Dinge

denken, die gewissermassen auf einander angewiesen sind, nämlich Instrumentationskunst und Programmmusik.

Durch Lesueur war der jedenfalls bei Berlioz im Keime schon vorhandene Trieb, durch instrumentale Mittel ganz bestimmte Vorgänge darzustellen, nicht nur weiter entwickelt, sondern auch gewissermassen künstlerisch sanktioniert worden. Um nun die höchste Deutlichkeit in der Darstellung zu erreichen, bedurfte es eines Mittels, das hinsichtlich der Gefügigkeit in der Behandlung, sowie der Reichhaltigkeit in der Farbe ihm nicht versagte, und dieses war das allerdings noch mancher Verbesserung fähige, aber doch durch Mozart, Beethoven, Spontini und Weber, sowie durch Auber und Meyerbeer in seinen Wirkungen wesentlich gesteigerte grosse und moderne Orchester.

In der Instrumentationskunst hat Berlioz sicherlich das Grossartigste geleistet; — wie in der Virtuosität Liszt und Paganini Höhepunkte darstellen, über die im Prinzipe ein Hinausgehen nicht mehr denkbar erscheint, so Berlioz in der Kunst, mit dem Orchester die verschiedenartigsten Wirkungen hervorzubringen. Nicht allein seine Kenntnis der einzelnen Instrumente, ihrer Lagen, Stärkegrade u. s. w. ist bewundernswert; nein, Berlioz hat neue Seiten an den Instrumenten entdeckt, auf die er die betreffenden Spieler erst aufmerksam machen musste, wie z. B. die Pedaltöne der Tenorposaune, ein eigentümlicher Klarinetteneffekt und a. m. seinem Spürsinne zu verdanken sind. Seine wundervoll geschriebene und mit den wertvollsten Notenbeispielen ausgestattete Instrumentationslehre, die durch einen sehr hohen Preis früher wenig zugänglich erschien, ist später von Alfred Dörffel in billigerer Ausgabe veröffentlicht worden und steht noch heute immer an der Spitze der diesen Gegenstand behandelnden Werke. Was die Berliozsche Orchestration vor allem auszeichnet, ist ihre enorme Deutlichkeit. Das darzustellende Objekt wird mit einer Treue versinnlicht, dass gar kein Zweifel über das Dargestellte aufkommen kann; aber auch die gebotne Musik selbst, die musikalischen Themen kommen stets mit einer Deutlichkeit zum Vorschein, die in der klassischen Musik oft schmerzlich vermisst wird. Denn wie oft werden da nicht höchst hauptsächliche Motive vom allgemeinen Orchesterlärm verschlungen, und wie oft sieht ein gewissenhafter Dirigent sich gezwungen, Modifikationen in den Stärkegraden eintreten zu lassen, damit nur die dominierende Idee des Ganzen zur Erscheinung komme.

Ferner tritt uns auffällig entgegen die Orginalität seiner Instrumentationskunst, welche aber bei einem so eigentümlichen Musiker und Menschen nur selbstverständlich erscheinen will. Irgend welche Manieren kennt Berlioz nicht; in seiner Art zu instrumentieren bemerkt man keine Wiederholungen. Er gleicht in dieser Beziehung Weber, für den er auch die glühendste Verehrung hegte. Wer einmal eine Lisztsche Partitur durchgesehen, kennt



hinsichtlich der Instrumentierungstechnik fast alle andern von Liszt; bei Berlioz finden wir aber, dass gerade das Gegenteil statt hat. Dazu verdanken wir ihm neue Kombinationen, die sofort acceptiert worden sind und jetzt zu den allgemeingebrauchten Mitteln gehören, in grosser Menge. — In der Farbe war eben noch etwas zu leisten, hier war noch ein Fortschritt zu erreichen über Beethoven hinaus, während letzterer auf rein gedanklich-musikalischem Gebiete wohl für lange Zeit den höchsten Gipfel erklommen hatte.

Die Gefahr lag nun aber nahe, dass die Farbe sich zur Alleinherrscherin aufwerfe, das Reinmusikalische in den Hintergrund treten würde, wie dies ja teilweise schon bei Gade sich zeigen sollte, und in neuerer und neuester Zeit sich noch viel mehr gezeigt hat. Berlioz selbst liess sich zwar sehr von seinem Farbensinne leiten, und es giebt auch nicht wenige Stellen in seinen Kompositionen, die eben bloss durch die Farbe wirken; da er aber in hervorragender, ausgesprochenster Weise Programm-Musiker war, also stets einen dichterischen Vorgang, ein poetisches Bild mit Tönen darstellen wollte, so konnte ihm im grossen Ganzen die Farbe doch eben nur als Mittel dienen, niemals Alleinzweck werden. Wie steht es nun aber mit der Berliozschen Programm-Musik; ist sie als solche zu rechtfertigen, oder überschreitet sie die Grenzen, durch welche die Natur das Gebiet der Tonkunst abgeschlossen hat?

Der Trieb, durch musikalische Mittel Gedanken, Bilder, Vorgänge darzustellen, ist schon in frühern Jahrhunderten, und zwar sehr deutlich und auffällig hervorgetreten und hat nicht selten ernste und grosse Künstler zu ganz wunderbaren Geschmacklosigkeiten verführt. So enthält z. B. ein Capriccio von J. S. Bach über die Abreise seines Bruders die Vorstellung verschiedener Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen, während Kuhnau in einer von „6 Sonaten, auf dem Klavier zu spielen“, sogar den Betrug Labans durch Jacob darzustellen unternimmt. An solchen Aufgaben wird natürlich die Tonkunst immer scheitern, und die betreffenden Werke werden, wenn sie nicht nebenbei allgemein musikalisch zu interessieren vermögen, stets als misslungene Produkte, die überdies von der Geschmacklosigkeit des Autors zeugen, gelten können. Dass sie eben nebenbei allgemein musikalisch interessieren, scheint mir die Hauptforderung darzustellen, die der Programmmusik gegenüber zu erheben ist.

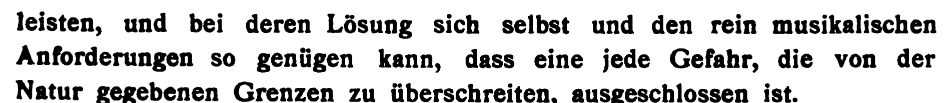
Beethoven hat zu Zeiten, wenn er seinem Humore die Zügel schiessen liess, sich von den alltäglichsten Vorgängen anregen lassen zu musikalischen Kompositionen; aber er wusste es so einzurichten, dass jedesmal ein wirkliches Musikstück daraus entstand, das durch seinen rein musikalischen Inhalt interessierte und uns keinen Rest übrig liess, der nur durch das poetische Programm gedeckt werden konnte. Dasselbe Lob ist auch den

drei ersten Mendelssohnschen Konzertouvertüren zu spenden; denn obwohl sie oft genug, wie z. B. diejenige zu Meeresstille und glückliche Fahrt sehr ins einzelne des darzustellenden Objektes eingehn, wird doch niemals jene Grenze überschritten, jenseits welcher das allgemein muikalische Interesse erlischt und wir nur, an der Hand des Programms weitergehend, noch künstlerische Teilnahme empfinden können.

Auch bei Weber, der, wie er selbst eingestanden, in der Freischützouvertüre die ganze Oper „in nuce" darbieten wollte und infolgedessen sich veranlasst sah, ein vom gebräuchlichen symphonischen Stile sehr abweichendes Stück zu schaffen, kann man nicht sagen, dass der rein musikalische Genuss leide. In der Euryanthen-Ouvertüre hat er vielleicht noch freier geschaltet, während er in der zu Oberon sich mehr an die hergebrachte Form hielt; — die grosse Popularität, die alle drei Kompositionen bis auf den heutigen Tag geniessen, beweist aber, dass der Musik geniessenwollenden Hörerschaft durch die Programme, die der Meister zu künstlerischer Darstellung zu bringen bestrebt war, der Genuss nicht im mindesten verkümmert worden ist.

Ebenso können in dieser Beziehung die symphonischen Dichtungen von Saint-Saëns, als durch ihre Musik allein befriedigend und insoweit also auch vom zu Grunde liegenden Programme unabhängig bezeichnet werden und selbst die poèmes symphoniques von Franz Liszt sind wohl eher wegen anderer ihnen anhaftender Schwächen nicht so vollständig zur Anerkennung gelangt, als, weil ihre Programme den rein musikalischen Genuss gestört hätten. Vielmehr wird es Berlioz gegenüber sogar gerecht sein, anzuerkennen, dass Liszt in der Wahl seiner Objekte glücklicher zu nennen ist als der französische Meister und dass eigentlich keines derselben der Illustrierung durch musikalische Mittel widerstrebte. Es wäre sehr unrecht, wollten wir behaupten, dass sich Berlioz hinsichtlich der rein-musikalischen Befriedigung durchaus zu seinen Ungunsten von den vorgenannten Meistern unterschiede; dass wir aber häufig genug auf das Programm angewiesen sind und am rein Musikalischen kein Genüge finden können, darf bei der Charakterschilderung des Künstlers doch nicht verschwiegen werden.

Insbesondere hat sich Berlioz oft geschadet durch den wunderlichen, bizarren, ja manchmal abstossenden Charakter seiner Darstellungsobjekte. Wenn er in seinem Erstlingswerke, der Symphonie fantastique einen jungen Musiker schildert, den das Bild eines weiblichen Wesens, durch einen musikalischen Gedanken, eine hervortretende Melodie ausgedrückt, überall hin verfolgt; wenn diese fixe Idee ihn im zweiten Satze während eines Ballfestes, im dritten während eines Aufenthaltes in ländlicher Naturstille nicht loslässt, so sind das alles Aufgaben, die die Tonkunst mühelos



leisten, und bei deren Lösung sich selbst und den rein musikalischen Anforderungen so genügen kann, dass eine jede Gefahr, die von der Natur gegebenen Grenzen zu überschreiten, ausgeschlossen ist.

Wenn nun aber im vierten Satz der junge Mann im Wahne, verschmäht zu sein, sich mit Opium vergiftet, und in einen narkotischen Schlaf verfällt, in welchem er träumt, er wohne seiner eignen Hinrichtung bei, so wird die Sache schon bedenklicher, weniger deswegen, weil etwa das Programm über die Möglichkeit des musikalisch Darstellbaren hinausginge, als weil es eben sehr unerfreuliche, von bedenklicher Phantasieverirrung zeugende Bilder sind, die der Komponist vorführt, Bilder, die das Publikum, wenigstens das deutsche, sehr gern mit andern weniger grausigen und unnatürlichen vertauschen möchte. Geht Berlioz nun noch einen Schritt weiter und schildert im fünften Satze einen Hexensabbat, auf welchem die früher so ideale Melodie, von einer ordinär klingenden Es-Klarinette vorgetragen, ins niedrig Gemeine herabgezerrt wird, während dazu, wie eine Parodie, die Töne eines „dies irae" erschallen, so überkommt uns einfach ein Gefühl des Widerwillens, wo nicht des Ekels; denn, wer möchte so etwas ansehn und anhören, mit so aufgeregten und verletzten Gefühlen schliesslich den Konzertsaal verlassen? Ich gebe zu, dass Harold in Italien und selbst Romeo und Julia in dieser Beziehung weniger Anstössiges bieten, und deshalb als Ganzes genommen eher acceptabel erscheinen. Fatal berührt es die Empfindung, insbesondere die germanische, aber doch, dass es ein junger Komponist in seinem Erstlingswerk gleich für nötig hält, so widerwärtige und abstossende Bilder zu entrollen, und begreiflich erscheint es, dass über der Abneigung gegen das dargebotene Objekt die Frage nach dem Wie? (hinsichtlich der Darstellung) geradezu in Vergessenheit geraten konnte.*)

Ein weiterer Übelstand bei Berlioz ist die Ungleichmässigkeit der Mittel, welche er für einige seiner Kompositionen in Bewegung setzt. So kann man von Romeo und Julia wirklich nicht sagen, welchem Genre der Komposition dieses Werk angehört, nicht entscheiden, ob es Symphonie oder Oratorium genannt werden müsste, auf die Bühne oder in den Konzertsaal gehöre. Dazu fehlt es dem beigegebenen Programme nicht an Geschmacklosigkeiten; wird doch in einem Recitativ, das eine Altstimme vorträgt, sogar Shakespeare mit Namen genannt und gepriesen!

---

*) Das Gerechtigkeitsgefühl fordert den Verf. übrigens auf, auch hierfür eine Erklärung zu suchen, besonders da seinem Ermessen nach dieselbe aus sehr trüben Lebenseindrücken des jungen Künstlers sich ergeben dürfte. Wie Liszt, als er noch dauernd in Weimar lebte, dem Verf. einst mitgeteilt, war Berlioz, weil er dem elterlichen Willen zum Trotz die Musik als Lebensberuf erwählt hatte, von seiner Mutter verflucht worden. „Das muss etwas ganz entsetzliches sein," meinte Liszt, „ich für mein Teil hätt' es nicht ertragen können."

In einem Werke, dessen dichterische Unterlage von Shakespeare selbst herrührt! Berlioz beginnt da mit Instrumentalrecitationen, dann braucht er zu Erzählungszwecken den Chor, einen Solotenor, ferner eine Altstimme, später wird wieder auf die reine Instrumentalmusik zurückgegriffen, und am Schluss eine Massenwirkung von Chor und Orchester angestrebt, wie sie bei Anspannung aller Mittel die grosse Oper auch nicht imposanter liefern könnte. Bei solch künstlerischer Nachgiebigkeit gegen alle und jegliche Launen der eigenen Individualität ist es fast unmöglich, dass ein einheitliches Werk entstehe. So ist es denn gerade Berlioz oft begegnet, und am häufigsten mit dieser Romeo und Julia-Symphonie, dass man einzelne Sätze herausgenommen und separat aufgeführt hat. Was andern Komponisten gegenüber nicht zu billigen wäre, kann man hier nur gutheissen, denn dies Werk bildet kein Ganzes. Es enthält sehr ungleiche Teile, von denen einige höchst effektvoll sich erweisen, während andere langweilig oder abstossend wirken, und man thut dem Komponisten eher einen Gefallen, wenn man die wertvollen und wirksamen Stücke dem Publikum allein vorführt, statt es durch Wiedergabe eines Ganzen, das kein Ganzes ist, zu ermüden und somit vom Autor und dem Genusse seiner Werke überhaupt abzuschrecken.

Rechnen wir hierzu, dass B. nichts weniger als Meister im Kontrapunkt war, und selbst harmonische Ungeschicklichkeiten bei ihm nicht nur in seinen frühesten Werken sich bemerklich machen, so wird man sich eher darein finden können, wenn die deutschen Konzertsäle ihm gegenüber sich während seines ganzen Lebens nicht sehr entgegenkommend verhielten und, von Frankreich und London abgesehn, erst in der allerneusten Zeit, eine Besserung der Verhältnisse zu konstatieren ist. Eine Besserung muss man es aber entschieden nennen, wenn man Berlioz' Genius redlich Gerechtigkeit widerfahren lässt und nicht mit verbundenen Augen an den Werken eines Mannes vorübergeht, der an Genialität sehr viele gute und berühmte Künstler überragt. Diese Genialität hat man ihm allerdings wohl zu keiner Zeit abgesprochen, von einigen trocknen Kritikern- und Schulmeisterseelen abgesehen, die nie fehlen, wenn es etwas grosses zu begeifern gilt, und weder Gluck, noch Beethoven, am allerwenigsten Schumann, ja selbst den Liebling aller, Mozart nicht zu verschonen für unanständig gehalten haben!

Berlioz kann ja wirklich als der „französische Beethoven" bezeichnet werden, doch darf man dann nicht vergessen, dass auf dem ersten Worte der Hauptaccent ruht. Denn ebenso wie Beethoven als eine fast durchaus innerliche, steht Berlioz als eine fast durchaus äusserliche Natur vor uns. Während der deutsche Komponist vorwiegend Empfindungsmensch, also gewissermassen Lyriker in höchster Potenz ist, giebt sich der Franzose zu erkennen als Schilderer aller ihn interessierender Bilder des ihn um-

gebenden Lebens. Beiden gemeinsam ist aber ein hoher Kunsternst, eine durch nichts zu erschütternde Energie und eine staunenswerte und ohne jede Einschränkung anerkannte Originalität.

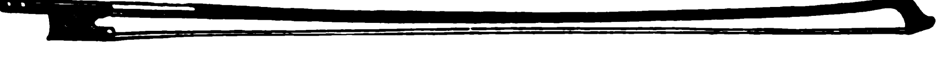
Unter den Instrumentalwerken von Berlioz möchte ich der grossen Ouvertüre zu Benvenuto Cellini (in G-dur) den ersten Platz einräumen. Sie hat wunderbarer Weise beim deutschen Publikum nicht dieselben Sympathieen errungen, wie die sehr viel französischer geartete zum Römischen Karneval, steht aber dem deutschen symphonischen Stile um vieles näher und übertrifft in melodischer Erfindung, Grossartigkeit der Anlage und Reichtum an interessanten Kombinationen jene um ein bedeutendes. Die Einleitung ist bereits von hohem Interesse, indem sie, mit dem spätern Allegro beginnend, plötzlich abbricht, eine langgezogene Melodie von der Bassklarinette vorgetragen vernehmen lässt, die am Schlusse der Ouvertüre aufs grossartigste instrumentiert, sich wiederholt und dann mit einem mächtigen Crescendo in das eigentliche Allegro überleitet. Dieses beginnt mit echt italienisch ungebundner, jubelnder Lustigkeit, giebt hierauf einem wunderschön empfundenen Gesangsthema Raum, und zeigt die Eigentümlichkeit, dass gleich nach der kurzen Durchführung, die sich unmittelbar anschliesst, diese Gesangsmelodie wiederkehrt, bevor das erste Allegro-thema wiederholt wird. Letzterem folgt dann die grosse Einleitungsmelodie, welche unisono von den Blechinstrumenten vorgetragen wird; ein Effekt, den Richard Wagner am Schluss der Tannhäuser-Ouvertüre benutzt hat, — doch schliesst Berlioz hiermit nicht, sondern lässt uns noch einige sehr frappierende Überraschungen erleben, ehe er uns zum Abschluss führt. An Überraschungen geistreichster Art ist diese grossartige Schöpfung überhaupt so reich, wie selten sonst eine Ouvertüre; insbesondere wirkt Berlioz und zwar noch weit mehr wie Auber durch seine ganz eigentümliche Rhythmik, die jede Monotonie in der Fortbewegung ausschliesst, manchmal vielleicht etwas befremdend, niemals aber unverständlich wirkt; sowie ferner durch eine Instrumentation, die an Glanz und Pracht nicht übertroffen werden kann und alles in dieser Beziehung früher Geleistete weit überstrahlt.

Die schon erwähnte Ouvertüre zum Römischen Karneval ist einfacher angelegt als die vorige und hat, da in der Einleitung sich ein allgemein verständliches sehr ansprechendes Thema vernehmen lässt, während im Allegro-satze eigentlich nur die eine Grundstimmung der ausgelassensten italienischen Lustigkeit vorherrscht, gegenwärtig sich beim deutschen Publikum bereits recht eingebürgert. Ein gewaltig angelegtes Werk ist ferner die Ouvertüre zu König Lear, in welcher übrigens die Einleitung sich als der wertvollste Teil darstellt. Hier ist die Anfangsscene zwischen Lear und seinen Töchtern mit solcher Deutlichkeit veranschaulicht, dass es schwer werden dürfte, dieser Musik irgend eine

andere Auslegung zu geben. Nach einem imposanten Kontrabassmotive ertönt gewissermassen schmeichlerisch-heuchlerisch dieselbe Melodie in der Höhe. Es erscheint ein Nachsatz zum Kontrabassthema, und auch dieser wird in gleicher Weise einige Oktaven höher wiederholt. Man hört, wie Goneril und Regan ganz genau das aussagen, was der alte König zu hören wünscht. Als aber Cordelia vortritt, lässt sich ein neues eigentümliches Thema hören, von zart-jungfräulichem, aber immerhin selbständigem Charakter. Diesem folgt ein Wutausbruch im Orchester, das Kontrabassmotiv erklingt jähzornig und von wuchtigen Schlägen unterbrochen und leitet dann in einen sehr wilden Allegro-satz über, welcher den der Wut der Elemente überlassenen, greisen König veranschaulichen soll.

Es giebt dann noch Ouvertüren zu Waverley, Byrons Corsar, der Oper Beatrice und Benedict, welche alle die Hand des sehr eigenartigen Meisters zeigen, sich doch aber mit den vorerwähnten nicht messen können. Eigenartig und sehr frisch berührt auch die zu Berlioz' erster Oper „Die Vehmrichter" geschriebene. In der Form sich wenig von den klassischen Mustern entfernend, weist sie eine sehr langausgedehnte Gesangsmelodie auf, die man trivial finden wollte, obwohl nur ein einziger Takt derselben diese Bezeichnung verdient, während in der Weiterführung der Meister ganz originelle Wendungen findet. Bei ihrer Wiederholung hat der stets über die originellsten Einfälle verfügende Künstler dem Verlangen nachgegeben, das Herannahen einer triumphierenden Truppe zu malen, und dies mit jener überzeugenden Deutlichkeit gethan, die ihm fast mehr noch wie Richard Wagner zu Gebote stand. Man hört Stücke der Begleitung, der Melodie, hier und da nur den Rhythmus von fernher erklingen, bis sich alles mehr festigt und schliesslich das ganze intakte Thema triumphierend uns in die Ohren schallt.

Über die Symphonie fantastique habe ich, was ihr Programm betrifft, schon gesprochen. Von der Musik der ersten drei Sätze ist im wesentlichen nur das Beste zu sagen. Die wie ein Leitmotiv das ganze Werk durchziehende weibliche Melodie ist edel erfunden und erhält durch Berlioz' meisterhafte Instrumentation oft einen bezaubernden Klangreiz. Der erste Satz entzieht sich bei aller Eigenartigkeit doch dem allgemeinen Verständnisse durchaus nicht, er ist edel gehalten und weist prächtige Einzelheiten auf. Das Ballfest wirkt sehr anmutig und festlich, trotzdem nur geringe Orchestermittel verwendet worden sind; doch erweisen sich einige harmonische Ungeschicklichkeiten von wirklich störender Wirkung. Als die Perle des Werkes bekundet sich jedenfalls der dritte Satz, über welchen Robert Schumann sich folgendermassen auslässt: „Die dritte Abteilung kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton ... In reizenden Gestalten bringt Berlioz hier den eintönigen Hauptgedanken wieder;



Beethoven könnte es kaum fleissiger gearbeitet haben.“ Die eigentümliche pastorale Poesie, die über diesem Satze ausgebreitet liegt, muss man an sich selbst erfahren, denn sie ist nicht mit Worten zu schildern. Das Gewitter, das am Schluss sich erhebt und wahrscheinlich auf die grausigen kommenden Sätze vorbereiten soll, ist mittels einer eigentümlichen Gruppierung von mehreren harmonisch wenig zusammenstimmenden Pauken wieder mit jener Berlioz eigenen, nicht zu übertreffenden Deutlichkeit veranschaulicht worden und wirkt, obwohl mehr einen akustischen als rein musikalischen Effekt gewährend, doch ganz wunderbar poetisch am Schlusse dieses pastoralen Tonbildes.

Die überraschende Deutlichkeit ist natürlich auch den beiden Schlusssätzen zu eigen; doch können wir, wie schon gesagt, an den dargestellten Objekten uns so wenig erfreuen, dass auch der rein musikalische Genuss wesentlich dadurch verkürzt wird.

Schluss folgt





DIE BRAUNSCHWEIGISCHE HOFKAPELLE

Geschichtliche Skizze

Von Ernst Stier-Braunschweig

Schluss

Alle Kollegen im Tenor überragte damals Jos. Adolf Hasse (vergl. seine Charakteristik in Riehls „Musikal. Charakterköpfe" I, p. 117 ff.) aus Bergedorf bei Hamburg, der leider dem Geschmack der Italiener — diese nannten ihn il caro Sassone — huldigte und als Kapellmeister in Dresden nach seiner Verheiratung mit der berühmten Faustina, für die er alle Partieen schrieb, der heimischen Tonkunst tödliche Wunden schlug. Hier brachte er seine erste Oper zur Aufführung: „Antiochus". Er sang selbst den Titelhelden und Schürmann den Seleucius. Wer die Aufführungen leitete, wenn die Dirigenten sangen, ist nicht zu ermitteln. Die Fruchtbarkeit der Komponisten wird begreiflich, wenn man die Partituren etwas genauer betrachtet. Die Wolfenbütteler Bibliothek besitzt eine grosse Sammlung derselben, durch die Güte des Herrn Prof. Dr. Milchsack, dem ich auch hier herzlichsten Dank sage, konnte ich genauen Einblick davon nehmen. Stil und Instrumentation sind meist gleich in der Oper, dem Oratorium und der Messe. Gewöhnlich wird der Gesang nur vom Streichquartett begleitet, die Ouvertüre enthält ausserdem 2 Hörner, Flöten und Hoboen, letztere gehen in der Regel unisono mit den Geigen, die übrigen Instrumente bringen nur Füllstimmen. Der Komponist macht sich die Sache sehr bequem, indem er bei den Holzblasinstrumenten einfach hinschreibt „col violino," oder beim Quartett beifügt „senza oboi." Alles zeigt Schablone, für den Sänger sind in den Recitativen nur allgemeine Umrisse durch den Bass und flüchtige melodische Züge gegeben. Ein Gedanke wird oft wiederholt und in den Arien durch Verzierungen, die man sehr gut als Solfeggien oder Etüden benützen könnte, überreich ausgeschmückt. In den Recitativen ist der Text meist deutsch, in den Arien italienisch, als Vortragsbezeichnungen findet sich ausser Angabe des Tempos nur p. und f.

Der Nachfolger Hasses im Tenor war Karl Heinrich Graun, der aber bald in die Stelle des Vize-Kapellmeisters aufrückte. Als solcher schrieb er für die hiesige Bühne zur Sommermesse 1727 „Sanzio, oder die in ihrer Unschuld siegende Sinilde". Im folgenden Jahre „Jphigenia in Aulis".

Da die Kosten für die Kapelle immer mehr wuchsen, und die Einnahmen nicht gleichen Schritt hielten, beschloss Ferdinand Albrecht, der Schwiegervater Friedrichs des Grossen, kurzer Hand die





I. 14

JOH. AD. HASSE



HEINRICH GRAUN



I. 14



Körperschaft aufzulösen, ohne den armen Mitgliedern den Sold für das nächste Vierteljahr auszuzahlen. Als die Bitten um Rücknahme des harten Befehls kein Gehör fanden, bat der Intendant v. Münch um seinen Abschied, der sofort gewährt wurde. In der äussersten Not tritt der edle Schürmann nochmals für seine Untergebenen mit einem Vermittelungsvorschlag ein, in welchem er dem Herzog ausführlich auseinandersetzt, wie das Elend gemildert und das Personal eingeschränkt werden könnte. Der Schluss dieses in vieler Beziehung wichtigen Schriftstücks lautet: „Von Insrumentisten wüsste niemand als Wonnen, welcher nun schon in etlichen Jahren wegen seiner maladie nicht mitgespielet, der braunschweigische Stadtmusikante Knolle muss ohnedem als Stadtmusikante mitspielen, kann also als Hofmusikante abgehen, der Violoncellist Mr. du Rocher hat auch bisher nicht mehr mitgespielet, kann demnach auch ausbleiben; die 3 Trompeter, als Schwaneke, Schwarzenstein und Griesewald, welche nicht wieder angenommen, gehen denn auch ab, wüsste also weiter keinen zu entbehren als etwa den Contraviolonisten Wels. Es wird zwar der Abgang der Trompeter mit denen, die von Blankenburg kommen, wieder ersetzet und ist vielleicht auch wohl einer darunter, den man zum Contraviolon brauchen könnte. Denn sonst würde das Orchester in dem grossen braunschweigischen Opernhause zu schwach werden. Meine unvorgreifliche Meinung davon zu entdecken, wäre wohl am besten, wenn die Kapelle bis nach der Messe in statu quo bleibe, so könnten Ihro Durchlauchtigkeit alle Akteurs und Aktricinnen selbst diese Messe hören und auf dem Theater agieren sehen, und dann selbst am besten judicieren und choisieren, welche ihnen davon anständig und welche Sie in Gnaden dimittieren wollen, im Fall ja nicht die ganze Kapelle bleiben soll."

Bei dieser Gelegenheit schied von den Sängern auch der berühmte Graun aus. Anlässlich der Hochzeit des nachmaligen Königs Friedrichs des Grossen wurde nämlich auf dem Lustschloss zu Salzdahlum, dem „deutschen Versailles", 1735 die Oper „Lo specchio della Fedeltà" aufgeführt, die Friedrich so gefiel, dass er den Komponisten nach Rheinsberg einlud. Dem Herzog wurde es damals also nicht schwer, seinem Schwiegersohn die Bitte zu gewähren: so verlor Braunschweig die Zierde der Kapelle an Preussen. Durch seinen weichen Tenor, gefühlvollen Vortrag und seine Kompositionen, besonders den „Tod Jesu" nahm der Sänger den König so für sich ein, dass er zeitlebens dessen erklärter Liebling blieb. Das genannte Oratorium, für das Kaiser Wilhelm I. bekanntlich eine besondere Vorliebe hegte, wurde immer wieder da und dort am Charfreitag aufgeführt. Die Kapelle hatte damals 2 Dirigenten (Schürmann und Graun), 7 Geigen, 2 Celli, 1 Kontrabass, 5 Hoboisten, 3 Bassonisten, 2 Waldhornisten und 10 Trompeter. Ausserdem gehörten dazu der Hoforganist,

Schlosskantor, Kalkant, Kopist u. s. w. Die geplante Aufhebung gelangte übrigens nicht zur Aufführung, eine höhere Macht legte sich ins Mittel: der Herzog starb schon nach halbjähriger Regierung, und sein Nachfolger Karl I. liess alles beim alten. Unter ihm entfaltet die italienische Kunst hier ihren grössten Luxus; denn das Braunschweigische Hoftheater sollte womöglich diejenigen der Hauptstädte Europas überbieten. Nicolini mit seiner berühmten Operngesellschaft führte hier ein allmächtiges Regiment, ihm wurde auch die Kapelle unterstellt. Ein junger Wolfenbüttler Joh. Gottfr. Schwanberg erregte durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Herzogs, deshalb bewilligte er ihm eine ansehnliche Summe als Reiseunterstützung nach Italien, wo er Latillos und Saratellis Unterricht in Venedig genoss. Dort lernte er auch Hasse kennen, der sich nach seiner Verabschiedung dorthin zurückgezogen hatte und in dankbarer Erinnerung an Braunschweig dem jungen Künstler in jeder Weise half. Nach beendetem Studium wurde er hier als erster „Hofkapellmeister" angestellt. Er entfaltete eine reiche Thätigkeit und schrieb u. a. folgende Opern: „Solimann", „Hadrian in Syrien", „Die verlassene Dido", „Zenobia", „Romeo und Julia" u. s. w. Als Stützen wirkten Brunetti und Polzi neben ihm. Dem Zeitgeschmack entsprechend sind die Operntexte italienisch; ein wichtiges Ereignis war die Anstellung des berühmten Harfenisten Hochdrucker. Nicolini hatte durch seine sinnlose Verschwendung so allgemeine Entrüstung hervorgerufen, dass er das Herzogtum heimlich verlassen musste.

Unter Karl Wilhelm Ferdinand, dem Anführer der Verbündeten gegen Frankreich, sah Braunschweig der politischen Verhältnisse wegen nur reisende Theatertruppen, denen der Herzog „das Fürstliche Orchester", wie die Kapelle jetzt hiess, zur Verfügung stellte. Schwanberg lehnte aus Dankbarkeit einen ehrenvollen Ruf an die Berliner Hofoper ab und blieb hier bis zu seinem Tode. Seine Stelle liess man zunächst unbesetzt, sie wurde versehen durch den Kapellmeister Maucourt, einen hochgeschätzten Violinvirtuosen und Lehrer. Sein talentvollster Schüler war Ludwig Spohr, der hier 1784 geboren wurde und von 1799—1803 Mitglied der Hofkapelle war. Seine Thätigkeit als Kapellmeister, Komponist, Virtuose und Lehrer gehört nicht dieser flüchtigen Skizze, sondern der Musikgeschichte an. (Vergl. Selbstbiographie 2 Bde. Cassel und Göttingen, Wigand. Nohl und Schletterer: L. Spohr, Leipzig bei Reclam bezw. Breitkopf & Härtel.) Von 1802—1807 wirkte Le Gaye als Kapellmeister hier. Nachdem aber das Herzogtum als département de l'Ocker dem Königreich Westfalen einverleibt und Braunschweig zur zweiten Hauptstadt des Landes erniedrigt worden war, erhielt Me. Bursay mit ihrer Gesellschaft einen Ruf nach Cassel, um dort ein Königl. westfälisches Hoftheater zu gründen. Die meisten und besten Mitglieder der Kapelle schlossen sich ihr an, die wenigen Zurückgebliebenen





I. 14

LUDWIG SPOHR

erhielten eine kleine Pension und bildeten während der Fremdherrschaft mit einigen Musikern, die der Stadtmusikus stellte, das Theaterorchester. Die Schlacht bei Leipzig gab das Herzogtum dem angestammten Fürsten Friedrich Wilhelm — sein Vater war infolge der bei Jena erhaltenen Wunde zu Ottensen gestorben — wieder, auch der gealterte Le Gaye kehrte mit den Musikern in die alte liebe Heimat zurück. Der Herzog nahm sie freundlich auf und sorgte wahrhaft väterlich für sie, indem er den ältern Herren Pensionen aussetzte, die jüngern zum Eintritt in seine Regimenter bewog. Der tapfere Fürst starb den Heldentod bei Quatrebras, d. 16. Juni 1815, und für seinen minderjährigen Sohn Karl führte der nachmalige König Georg IV. von England die vormundschaftliche Regierung. Während derselben wurde der hiesige Organist Wiedebein, der als Jüngling zu Fuss nach Wien pilgerte, um Beethoven kennen zu lernen, und sich die Reisekosten dadurch verschaffte, dass er sein Klavier verkaufte, beauftragt, ein Orchester zu bilden, das den Dienst in dem neu eingerichteten Theater versehen könnte. Man vergleiche die Lebensskizze des trefflichen Mannes in „Die Davidsbündler" v. Gust. Jansen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Hier sind auch die Briefe von Beethoven und Schumann an den Künstler abgedruckt.

Den Stamm der neuen Körperschaft bildeten die Mitglieder der früheren, an die sich junge, tüchtige angliederten. Der Fürst erkannte dieselbe als Hofkapelle an und übernahm sie auf die Hofstaatskasse. Von der Vortrefflichkeit gaben die vier Gebrüder Müller ein leuchtendes Beispiel. Sie begründeten den noch jetzt bestehenden Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Hinze und Meyer), sie wirkten nicht nur hier bahnbrechend, sondern erschlossen auch im Auslande das Verständnis für die letzten Streichquartette Beethovens. Ein einwandfreier Zeuge Bernh. Marx sagt u. a. von ihnen (Beethoven, I p. 203): „Man muss die vier Brüder Müller einziehen gesehen haben zum Quartettspiel, vier schwarz gekleidete, schlanke, junge, ernstgelassene Gestalten, langsam einer nach dem andern, — und dann gehört! — um zu begreifen, dass zum Trotz aller Physiologie die vier nur ein Mann sind." Nebenbei bemerkt, waren sie ebenso berühmte L'hombre- und Whist- als Quartettspieler; denn auf den langen Reisen z. B. nach St. Petersburg oder in die Niederlande mit der Post hatten sie stets einen Wagen allein und spielten zum Zeitvertreib Karten. Damals wurde auch die Stellung des Symphoniedirektors, der in dem Schau- und Lustspiel die Zwischenaktsmusik zu leiten hatte, begründet. A. Schulz, der Komponist des „Wilden Jägers", „Des Spielmanns", viel gesungener Männerchöre und Lieder, führt den Titel noch heute, obwohl die Thätigkeit immer mehr zurücktritt, weil infolge der Angriffe von Lessing, Hiller, Liszt u. a. die Zwischenaktsmusik sehr eingeschränkt ist.

Am 4. September 1830 dirigierte Wiedebein Rossinis „Othello", nach dessen Schluss vor dem Theater der Volksaufstand ausbrach, dem der Herzog mit knapper Not durch die Flucht ins Ausland entging und das herrliche Schloss seiner Väter zum Opfer fiel. Im April 1832 erhielt Wiedebein einen würdigen Nachfolger in Alb. Methfessel (1832—1841), der sich durch die Gründung der ersten Liedertafel für Männerchor, durch Kompositionen („Hinaus in die Ferne") und besonders durch das erste „Lieder- und Kommersbuch" einen bedeutenden Ruf erworben hatte. Als er in den wohlverdienten Ruhestand trat, folgte ihm der Kapellmeister Müller; da dieser aber oft monatelang auf Kunstreisen war, berief man Franz Abt von Zürich, wo er mit Wagner, der ihn hier später besuchte, zusammen gewirkt hatte, an die Spitze der Hofkapelle. Für diese war das Militär-Musikinstitut, das seine Zöglinge als Militärmusiker ausbildete, sehr wichtig, weil die besten Zöglinge, gewöhnlich 12, bei grossen Opern oder Konzerten als Hilfskräfte zugezogen wurden. Dass die Leistungen gut gewesen sein müssen, dafür sprechen die grossen Musikfeste unter Schneider, Reinecke u. a. sowie die aussergewöhnlich grosse Zahl der Meister, die mit der Kapelle konzertierten oder ihre Werke dirigierten. Von Geigern traten hier auf: Paganini 1830, Ole Bull, Ernst, Vieuxtemps u. s. w. Meyerbeer leitete am 15. April 1840 die erste Aufführung der „Hugenotten". In demselben Jahre erschien als Gastdirigent Konr. Kreutzer dreimal in Begleitung seiner Tochter Cäcilie, die als Sängerin auftrat. Berlioz war von den Leistungen der Kapelle wie der Empfänglichkeit des Publikums (1844) so begeistert, dass er („Voyage musical en Allemagne et en Italie") Braunschweig als eine der kunstsinnigsten Städte Deutschlands hinstellt. Zum Dank kehrte er 1853 mit Jos. Joachim zurück und leitete ein Konzert, dessen Einnahme den Grundstock der Witwen- und Waisenkasse der Hofkapelle bildete. Als Henry Litolff seine Penaten hier aufschlug und die weltberühmte Kollektion Litolff begründete, kehrten die bedeutendsten Pianisten Liszt, Thalberg, Dreyschock, H. v. Bülow u. s. w. auf kürzere oder längere Zeit in dem gastlichen Hause ein: es herrschte damals hier ein reges künstlerisches Leben. Weber hatte s. Z. gewünscht, den „Freischütz" hier zum erstenmal aufgeführt zu sehen, als sich die Verhandlungen mit Berlin in die Länge zogen; Marschner dirigierte oft bei uns seine Werke.

Dreissig Jahre wirkte Franz Abt (1852—1882) segensreich, seine Thätigkeit ist noch unvergessen, das Denkmal neben dem Hoftheater zeugt von der Verehrung der deutschen Sänger, welche die Kosten aufbrachten. Augenblicklich stehen an der Spitze des Orchesters die Herren Hofkapellmeister H. Riedel, von dem Liszt (Briefe an die Fürstin Wittgenstein, Bd. VII p. 6 und 95) sagt: „Le blond Riedel, jeune compositeur et accompagnateur





I. 14





I. 15





HERMANN RIEDEL

MAX CLARUS



I. 15/16

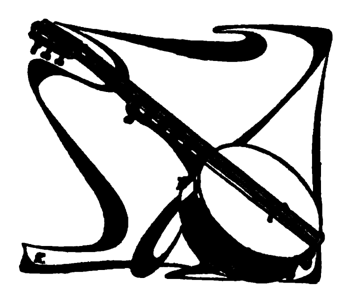
DIE DIRIGENTEN DER BRAUNSCHWEIGISCHEN HOFKAPELLE



DAS MÜLLER-QUARTETT



en renom, m'a envoyé un Lied émouvant" etc., der Komponist der von P. Lucca überall glänzend eingeführten „Trompeterlieder", und Hofmusikdirektor M. Clarus, der Schöpfer der Opern „Des grossen Königs Rekrut" und „Prinzess Ilse". — Riedel (Klavier) Hofkonzertmeister Wünsch (Violine) und Kammervirtuos Bieler (Cello) bieten auch als Solisten vortreffliche Leistungen. Diejenigen der Kammermusiker wurden mehrfach dadurch anerkannt, dass verschiedene als erste Kräfte in die Hofkapellen von Berlin, Dresden, Hannover u. s. w. aufrückten. Bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung 1895 waren die Dirigenten d'Albert und Nicodé des Lobes voll, die Konzerte erfreuen sich bis heute einer ganz besonderen Gunst des Publikums: sicher ein deutlicher Beweis von der frisch treibenden Lebenskraft der Hofkapelle, die mit Stolz auf eine Geschichte von nahezu vier und einem halben Jahrhundert zurückblicken kann.





Schluss

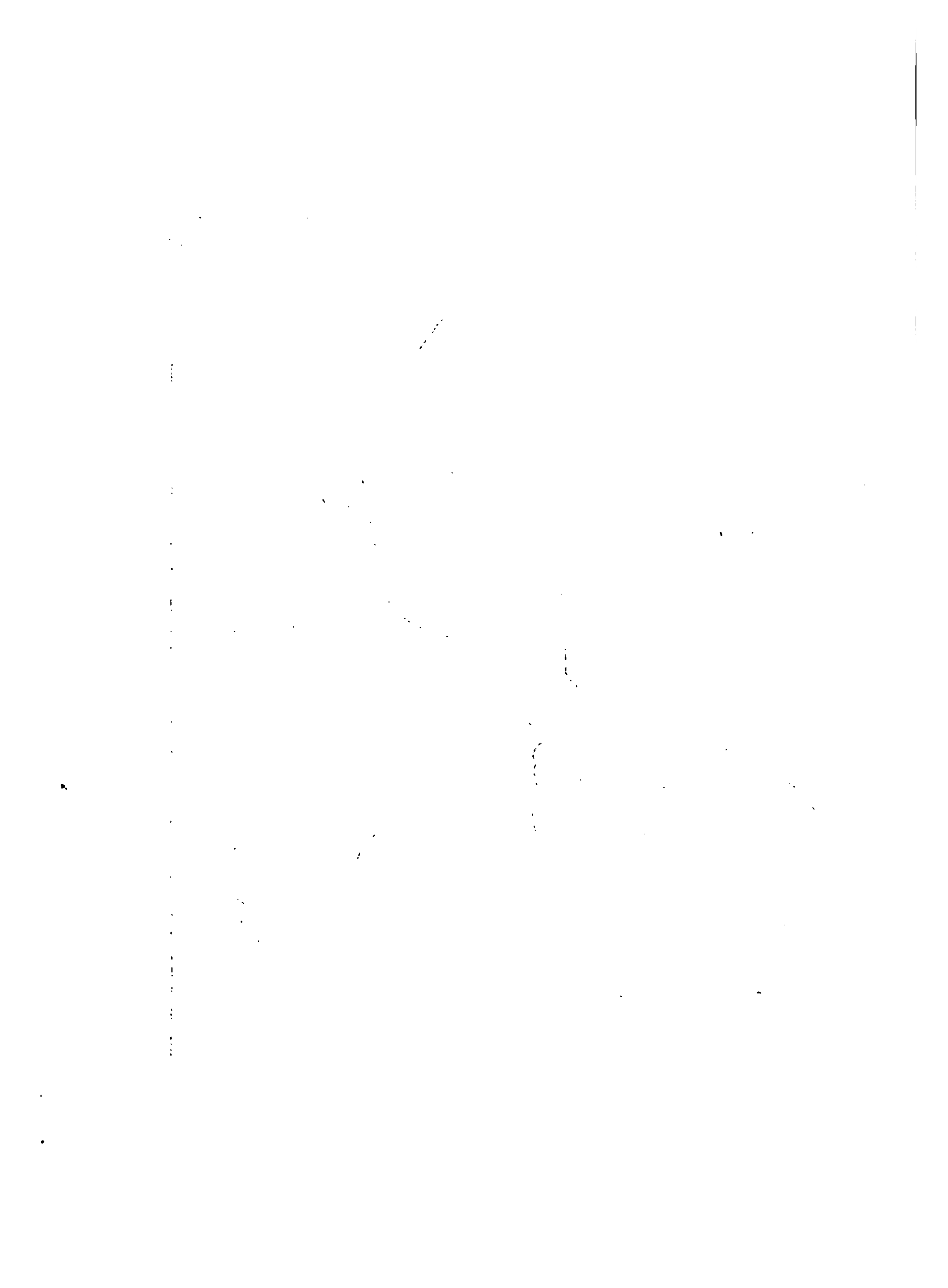
Als Bruckner die erste Symphonie schrieb, war er ein Vierziger. Er ist also sehr spät auf den Gipfel seiner künstlerischen Reife gelangt. Und wenn wir über dies auf die Art seiner Entwickelung zurücksehen, dieses mühselige Lernen, Zusammentragen; das Zufällige seines Lehrganges, werden wir leicht erkennen, dass die Art seiner Entwickelung nicht die günstigste war. Grosse Gedanken waren reif, ehe sie eine Form gefunden haben. Gewaltige Pläne mussten warten, bis er die Handhabe fand, sie symphonisch einzugiessen. Er wurde nicht, wie Goethe von Rafael sagt, von grossen Meistern an die Schwelle des Tempels geführt, die er nur überschreiten musste. Er war ein Genie, lange bevor er sich technisch ausdrücken konnte. Aus diesem Grunde sind bei ihm Inspiration und Technik, Phantasie und Arbeit nicht so verschmolzen wie bei den anderen Meistern. Bei diesen mischen sich Inspiration und Arbeit in jedem Gedanken so innig, wie zwei Atome Wasserstoff und ein Atom Sauerstoff in jedem Moleküle Wasser. Ihre Phantasie schlägt Flammen und giebt Wärme; ihre Technik hält die Wärme und lässt sie nicht auskühlen. Dies ist bei Bruckner nicht in ähnlichem Masse der Fall, wie bei anderen grossen Symphonikern. Bei ihm tritt manchmal sogar der Fall ein, dass sich Gedanken und Technik im Wege stehen, sich hemmen, wenn sie nicht gar eigene Wege gehen.
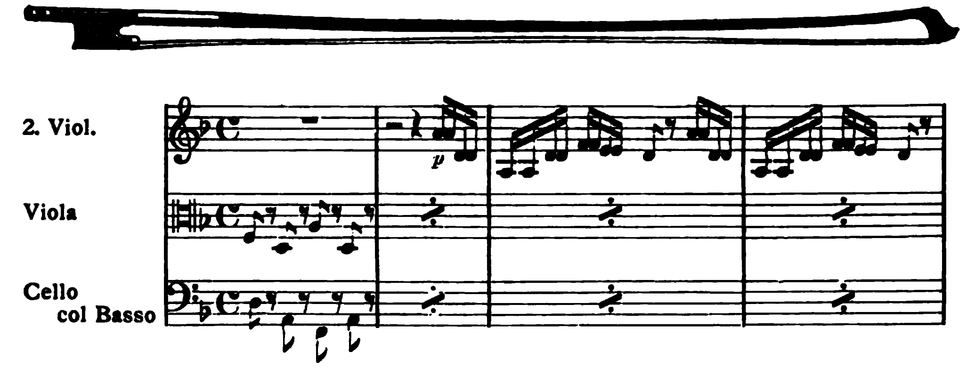
Dass Bruckner nicht aufhörte zu arbeiten, dafür ist ein Beweis, dass die meisten seiner Symphonieen in verschiedenen Fassungen vorliegen. Die erste Symphonie liegt in drei Fassungen vor; es sind Teile einer ältesten Fassung da, dann drei Sätze in der Form des Jahres 1865/66 und eine Umarbeitung aus dem Jahre 1890/91. Die dritte Symphonie (D-moll) ist zweimal umgearbeitet. Die vierte, romantische, die am meisten in einem Guss geraten scheint, sogar dreimal. Auch von der fünften (B-dur) und achten (C-moll) gab es verschiedene Fassungen. Am interessantesten für Bruckners Art der Arbeit ist die unveröffentlichte zweite Symphonie in D-moll (ungedruckt). Sie trägt von Bruckners Hand den Vermerk: „Diese Symphonie ist ganz ungiltig (nur ein Versuch)" und ist im Jahre 1869, nachdem Bruckner als Lehrer des Wiener Konservatoriums nach Wien berufen worden war, in Wien geschrieben. Das Hauptthema des ersten Satzes ist folgendes:



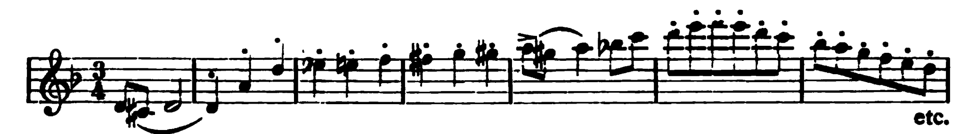


BRUCKNER UND HANSLICK





Als Bruckner den Satz Dessoff vorspielte, meinte dieser: „Wo ist denn das Thema?“ Kenner Brucknerscher Werke werden bald bemerkt haben, dass jenes Thema von Bruckner später in seiner dritten Symphonie als Begleitungsfigur zu dem herrlichen Trompetenthema wieder verwendet worden ist. Die Symphonie ist im übrigen ein ganzer Bruckner, das zeigt die schöne Choralsteigerung des ersten Satzes, das Andante, und ich brauche nur die ersten Takte des Scherzos herzusetzen, um das Bild Brucknerscher Volkskraft vor die Augen zu führen:



Weshalb hat nun Bruckner diese Symphonie vernichtet?

Er hatte seine erste Symphonie am 9. Mai 1868 in Linz zur Aufführung gebracht. Man kann sich denken, wie wenig gelungen die Aufführung dieses schwierigen Werkes sein konnte. Bruckner weinte bei den Proben, beschwor die Spieler, verzweifelte. Der Erfolg war lebhaft; von den Linzer Blättern schrieb die „Tagespost“:

„Die Symphonie in C-moll, deren Ausführung um ihrer ungeheuren Schwierigkeiten willen den Mitwirkenden zur vollsten Ehre gereicht, zeigt grosse, reiche Schönheiten, die jedoch durch ein zu grosses Haschen nach Effekt verdeckt werden. Das Publikum nahm das Werk, namentlich das Scherzo, welches auch der hervorragendste Satz ist, mit lautem Beifalle auf. Dem zunächst steht der erste Satz, nämlich das Hauptthema desselben, welches reizend erfunden ist. Im Adagio und letzten Satze ergreift den Zuhörer eine Unruhe, die nirgends, selbst nicht mit dem zum Schlusse prächtig eintretenden C-dur-Accorde, eine befriedigende Lösung erhält.“

Die „Linzer Zeitung“ liess sich so vernehmen:

„Uns erscheint die grosse Symphonie in C-moll dramatisch, da wir mit dieser Symphonie einen Konflikt der Innen- und Aussenwelt, ein Hoffen und Verzweifeln, Kämpfen und Leiden durchmachten.

Auch die Erlösung, die Versöhnung trat mit dem im Schlusse auftretenden C-dur-Accorde heran, wenn vielleicht auch nicht in dem Masse,
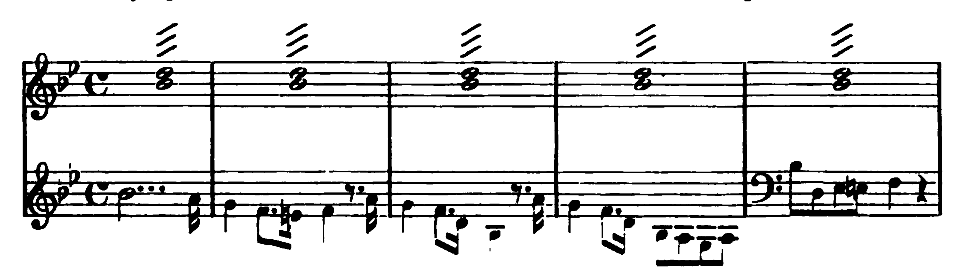
um zu einem vollkommen beruhigenden und erhebenden Abschlusse zu gelangen. Ob Herr Bruckner von den drei formellen Gesichtspunkten: Instrumentierung, Architektur, Verknüpfung, aus — Vollkommenes erreicht hat, darüber mag die Meinung geteilt sein; gewiss ist, dass er auch von diesen Gesichtspunkten aus Grosses geschaffen, ja, dass gerade hieraus seine grosse und wirkliche Begabung abzuleiten ist.

Über die hiedurch erreichten grossen Schönheiten des Werkes schwebt freilich durch das Streben nach Effekt auch ein leichter Schatten."

Trotz des äusseren Erfolges war Bruckner tief erschüttert: der Glaube an sich wankte in jenen Tagen. In seiner Verzweiflung liess er in einem Briefe an Herbeck sogar das Wort „aus der Welt gehen" fallen. Mit der Komposition seiner F-moll-Messe, einer seiner schönsten und ergreifendsten Kompositionen, rettete er sich aus den Kämpfen seines Inneren zu seinem Herrn; und zur Erinnerung an diese schwerste Zeit seines Lebens mag er wohl eine Stelle aus dem Benedictus in das Adagio seiner zweiten Symphonie aufgenommen haben.

Die Berufung nach Wien als Nachfolger Sechters am Konservatorium brachte ihn in eine neue Welt. Wie mag aber Bruckner wieder an sich gezweifelt haben, als Wiener Musiker wie Dessoff nach Einsicht in die Partitur seiner ersten Symphonie seine Genialität anerkannten, aber seine Wüstheit und Wildheit tadelten und ihm mehr Mass und Form empfahlen.

„Jetzt hab' i mi gar net mehr traut, ein urdentlich's Thema aufzuschreiben," meinte Bruckner vom Thema jener „ungiltigen" zweiten Symphonie, die also ein Versuch war, sozusagen „rechteckiger" zu schreiben. Er machte noch einen zweiten Versuch, der über eine Skizze nicht hinaus gediehen, der übrigens in keiner Brucknerbiographie erwähnt wird und offenbar nicht bekannt geworden ist: es ist der Entwurf einer Symphonie in B vom 29. Oktober 1869. (Es ist also nicht richtig, wenn mein Kollege Heuberger in seinem Brucknernekrolog gesagt hat: „Bruckner scheint nie eine Skizze fürs Ganze entworfen zu haben".) Ich setzte den Anfang her; schon an ihm wird man erkennen, wie gross Bruckner gedacht hat. Denn den echten Symphoniker muss man schon am ersten Thema spüren:



Auch dieser Symphonie vertraute Bruckner nicht und schrieb die gedruckte zweite Symphonie in C-moll. Nicht ohne Lächeln wird man sehen, wie ängstlich hier Bruckner bemüht ist, klar übersichtliche Abschnitte zu schaffen, die Gruppen einzuzäunen. Er thut dies mit Generalpausen, die den Hauptsatz vom Seitensatz etc. trennen. Speziell diese Symphonie — die lieblichste, klarste — heisst in Musikerkreisen die „Pausensymphonie". Wie mag es Bruckner berührt haben, dass Dessoff, als Bruckner die Symphonie bei den Philharmonikern eingereicht hatte, meinte, sie sei unausführbar; als Bruckner zur Selbsthilfe griff und diese Symphonie im Jahre 1873 aufführte, brach nach Angabe Brunners Hanslick den Konzertbericht vor der Brucknerschen ab, um nicht der Schmach zu gedenken, die durch die Aufführung der Brucknerschen Symphonie dem Musikvereinssaale angethan worden. Seine eigentliche Freiheit hat Bruckner erst bei der dritten (D-moll-)Symphonie wiedergefunden; es ist jene, die er Richard Wagner gewidmet hat, und die ihm ihres Trompetenmotivs wegen bei Wagner den Spitznamen eintrug: „Bruckner, die Trompete".

So hat Bruckner als Vierziger begonnen und immer gelernt, gearbeitet, gestrebt, nach jenem Ausgleich von freier und gebundener Thätigkeit, Phantasie und Arbeit gerungen, der ihm eigentlich versagt war. In den Skizzen zum letzten Satze seiner neunten Symphonie sehen wir den schwerkranken Mann den Bleistift mit zitternden Händen führen. Oft schreibt er nur täglich einen Takt. Der Entwurf ist gewaltig. Vier Themen (ein Hauptthema, ein Fugenthema, ein Choralthema und das Thema seines Tedeums) werden gegeneinander geführt und im vierfachen Kontrapunkt verschlungen, und ein symponischer Übergang zum Tedeum wird gesucht; denn dieses sollte den Satz krönen, die Skizzen lehren es*). Es ist rührend, die Skizzen anzusehen, die mit unsicheren Schriftzügen wildschweifende Gedanken einzufangen suchen, und man erhält hier das Bild eines Kämpfers, der bis zur letzten Stunde für seine Ideale, seine Kunst ringt.



Es seien hier noch einige Briefe des Künstlers angereiht, die in ihrer Einfältigkeit einerseits den hilflos-naiven Menschen zeigen, wie sie den um die äussere Anerkennung ringenden Künstler von neuem dokumentieren. Diese Briefe sind wie die im ersten Hefte der „Musik" mitgeteilten an Prof. Dr. Helm in Wien gerichtet. Man hat gelegentlich der veröffentlichten Briefe vielfach gesagt, diese Briefe eines Künstlers an einen Kri-

*) Prof. Rietsch irrt also, wenn er in seiner ausgezeichneten Lebensskizze Bruckners meint, dass Bruckner die Symphonie nicht mit dem Tedeum schliessen wollte.

tiker setzten den Künstler herab. Dem ist nicht so. Jeder Künstler bedient sich jener Mittel zur Mehrung seines Rufes, die ihm die Zeit zur Verfügung stellte. Beethoven dedicierte seine Werke Aristokraten; Wagner benützte zum erstenmale im grossen Stile die Presse. Wenn zu Zeiten Mozarts und Beethovens die Presse jene mächtige Organisation gewesen wäre, wie sie es in unseren Tagen ist, hätten unsere Klassiker sich dieser Einrichtung zu ihrem Nutz und Frommen bedient. Realpolitik zu treiben, entehrt einen Künstler nicht; die Formen derselben sind in jedem Zeitalter andere. In den Briefen Bruckners an Dr. Helm ist die Bemühung des Künstlers, die, wie er sagt, „berühmte" Deutsche Zeitung zu seinen Zwecken zu benützen, nicht verächtlich, die Kindlichkeit aber, mit der er dieses Zipfels der grossen Pressorganisation habhaft zu werden sucht, ist wahrhaft rührend. Man denke nur, solche Briefe schreibt Bruckner in einer Zeit, wo jeder absolvierte Konservatorist die Wege in die Zeitungsredaktionen kennt und, mit Empfehlungen an die Kritiker ausgerüstet, die Wege zur Ewigkeit sucht. Die Briefe lauten:

Hochwolgeborner Herr Doctor!

Ihr hoher Edelmuth hat mir die grösste Freude bereitet. Empfangen Hochselber meinen gerührten Dank dafür! H. Doctor! sind und bleiben wie ich sehe, mein grösster Gönner. Daher am Schlusse des Frühlings nochmals: Hoch! Hoch! Hoch!

(Er wird folgen.*)

15. 6. 891. A. Bruckner.

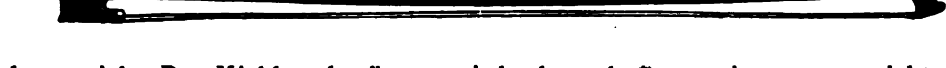
Hochwohlgeborner Herr Professor Dr. Helm!

Wie beschämt bin ich durch meine Zögerung im Danken! Von hochdemselben so überhäuft mit einer idealen Liebenswürdigkeit! Pardon! Alles erhalten! Herrlich und schön Alles! Tiefsten Dank — tausend Dank — grosser Schuldner neuerdings! Wollte morgen schreiben — hatte so viele Besuche zu machen. Hoch! Hoch! Hoch! meinem edlen, grossen Gönner. Dr. A. Bruckner.

Hochwolgeborener Herr Doctor!

Der Börsen-Courier vom 17. März aus Berlin schreibt, ich habe das Recht aufgeführt zu werden, selbst wenn ein Werk weniger o. gar nicht gefallen sollte und empfiehlt sehr die 4te als interessant, frisch und

*) Eine Sendung von Bruckners Lieblingswein (Klosterneuburger Convent) folgte, welche Prof. Helm nicht ablehnen konnte, da der naive Meister sonst schwer gekränkt gewesen wäre.



kunstreich. Der Michl u. der österreich. deutsche*) gemeint, u. war nicht Scherz. — Habe vollauf zu thun; muss den 150 Psalm componiren.

Tiefsten Respekt

26. 3. 892. A. Bruckner.

Hochwolgeborner Herr Doctor!

Soeben bin ich aus St. Florian retour gekommen und bitte ich mir gütigst gestatten zu wollen, hiemit meine allerinnigste Neujahrs-Gratulation, und meinen tiefsten, heissesten Dank für Ihre obenan stehende höchst geniale Kritik und wahrhaft heldenmüthige Vertheidigung meiner Achten entgegennehmen zn wollen! Gott segne Euer hochwohlgeboren für solchen Edelmuth!

Das "Prosit" werden wir auf Distanz ausrufen!

NB. H. Doctor! im Finale**) bei Zz sind alle vier Themen vereinigt. Entschuldigen sehr, dass ich mir erlaube, aufmerksam zu machen. Ihre Documente, so herrlich genial unvergesslich werde ich mir lebenslang theuer aufbewahren. Danke nochmals herzlichst! Mit tiefstem Respekt in Bewunderung

Wien, 13. Jänner, 1893. A. Bruckner.

Euer Hochwohlgeboren!

H. Chorregent Bayer führte am Ostersonntag in der Stadtpfarrkirche zu Steyr meine D-Messe (mit 26 Proben) staunenswerth gut auf.

Betrachtet man die Schwierigkeit des Werkes und die musikalischen Verhältnisse, so steigert sich das Urtheil bis zum Erstaunen; auch in Bezug auf die Mitwirkenden. H. Franz Bayer bat mich sehr, ich möge für ihn beim H. Doctor bitten, weil man glaubt, indem die deutsche Zeitung, die sehr gelesen wird, nichts erwähnte, so könnte die Aufführung nicht gelungen sein. Ich bitte daher recht innig um einige Worte. Troppau brachte meine 4. Sinf. am Mittw., Brünn Freitag. Hamburg unter Mahler am Charfreitag D-Messe und Te Deum. Habe 3 sehr schöne Kritiken.

Bitte um Pardon und Erhörung meiner heissen Bitte. Mit Respekt und Dank Euer Hochwohlgeboren bewundernder

Wien, 22. April 1893. A. Bruckner.

---

*) Bezieht sich auf den Schluss der 8. Symphonie (Kaiser Franz Josef gewidmet) wo Bruckner durch Vereinigung des Themas „Deutscher Michel“ (Scherzo) mit den übrigen Symphoniethemen den „Dreibund“ symbolisieren wollte.

**) Der achten Symphonie.





Fortsetzung

Erst im Oktober 51 kehrte Liszt, nachdem er in Cöln und Frankfurt sich aufgehalten, nach Weimar zurück. Er fand seine kleine Schar von Jüngern in sehr verwaistem und das Orchester in sehr verwahrlostem Zustande. Bülow beschreibt in einem Briefe an seine Mutter, vom 15. Oktober 51, den unerwarteten Eintritt Liszts in das Theater während einer Aufführung der Oper „Ferdinand Cortez". — „Ein Gelispel ging durchs ganze Haus und drang bis zu dem in interimistischer Verwilderung dahinschlafenden Orchester — erschreckt spielten sie noch einmal so schlecht, und Liszt ärgerte sich und hätte gern seinem lahmen Stellvertreter das Szepter entrissen und der gemüthlichen Philisteranarchie durch den Despotismus seines Dirigentengenies ein Ende gemacht" ... Der schon betagte Hofkapellmeister Chelard war inzwischen pensioniert worden, und einer der Musikdirektoren hatte provisorisch den Dirigentenstab geführt, so gut es eben ging. — Das wurde nun freilich anders und das Häuflein der Getreuen jauchzte darob, leider nicht von allen Seiten unterstützt, denn, wie Bülow sagt „Liszt's Feinde sind hier wie Koth am Meere".

Die gleichfalls zurückgekehrte Fürstin Wittgenstein war noch sehr von ihrer Krankheit geschwächt, erholte sich jedoch zusehends. „Ihre vortreffliche Disputirkunst und Beredtsamkeit hat sie sich bewahrt," schreibt Bülow von ihr und fügt schalkhaft hinzu: „Ich werde nun wohl das Amt des Hausdisputator's übertragen bekommen, da ich besser im Französischen bewandert bin als Raff." —*)

Ein paar flüchtig hingekritzelte Briefchen Liszts an letzteren mögen, da sie undatiert sind, hier Platz finden; sie zeigen, wie oft Liszt seinen musikalischen Adjutanten zu sich berief. Das Fehlen des Datums lässt leider keine Bestimmung zu, welches Werk Liszts es war, dessen Korrektur beide gemeinsam besorgen wollten.

Lieber Raff!

Wollen Sie sich auf eine kleine Stunde hierüber bemühen? Ich bin eben in dieser traurig-langweiligen Stimmung, wo sich Correcturen gut vornehmen lassen und beanspruche dafür Ihre Revision. F. Liszt.

*) Vergl. Hans v. Bülows Briefe.



Lieber Raff!

Thuen Sie mir die Freundschaft und gehen Sie sogleich auf die Altenburg zur Frau Fürstin, welche Ihnen einen Auftrag in meinem Namen mitzuteilen hat. —

Nachdem Sie einige Stunden auf der Altenburg beschäftigt seyn werden, so treffe ich Sie dort — und speisen zusammen.

Tout à vous

F. Liszt.

Aber in Raffs Seele begann allmählich ein trübes unbefriedigtes Gefühl immer mehr um sich zu greifen. Er besass die, in gewissem Masse begreifliche Selbstsucht des Künstlers und ein starkes Unabhängigkeitsbedürfnis; für keinen Menschen als für Liszt wäre es ihm möglich gewesen, beides so häufig zu unterdrücken. Wie es manchmal in ihm aussah, erhellt aus dem Fragment eines Briefes, den er im Dezember 51 an Frau Heinrich schrieb:

Oft, meine Liebe, sehr oft hätte ich Ihnen geschrieben; allein ich versparte es immer, indem ich hoffte, Ihnen irgend eine erfreuliche Neuigkeit von mir mittheilen zu können. Glauben Sie nicht, dass ich mich mit Illusionen trage, aber ich hatte denn doch manchen Grund, eine wesentliche Besserung in meinen Verhältnissen zu erwarten, welche sich leider bis heute nicht im Mindesten zeigte.

Als Liszt im October vorigen Jahres Weimar verliess, machte er mir die bestimmte Zusicherung, dass er mich zum Kapellmeister an hiesiger Hofbühne befördern würde.*) Bis Ostern dieses Jahres sollte dies sich machen. Ich verwandte, wie Sie sich leicht denken können, auf das Umarbeiten und Einstudieren des „König Alfred" alle Mühe und dirigierte meine Oper zu Jedermanns Zufriedenheit. Allein der entschiedene Erfolg machte weder Liszt viel Freude, noch brachte er mich in angedeuteter Hinsicht vorwärts . . .

Bey seiner Rückkehr im May benahm er mir plötzlich jede Aussicht auf eine Anstellung als Kapellmeister, obschon der bisherige Inhaber dieser Stelle, Herr Chelard pensionirt worden war und man einen der Musikdirectoren, Herrn Götze, zu seiner interimistischen Disposition gestellt hatte, während er die Oberleitung sämtlicher musikalischen Aufführungen erhielt. —

Sein Buch über die Goethestiftung war mittlerweile erschienen. Ich war, wie für alle seine Unternehmungen, so auch vorzugsweise für diese

*) Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Raff sich über seine diesbezüglichen Eigenschaften täuschte. Nach dem Urteil massgebender Zeitgenossen war er ein trefflicher Partiturenleser, aber ohne eigentliche Dirigentenbegabung.

in der Presse mehrfach thätig, und brach in einem längeren Artikel in der deutschen allgemeinen Zeitung sogar mit Gutzkow*) eine Lanze in dieser Angelegenheit. Nun eröffnete mir Liszt, er halte eine Anstellung als Capellmeister noch zu zeitig für mich, sey jedoch der Meinung, dass eine andere Position einstweilen für mich creirt werden könnte; ich solle mir in Jena das Doctorat der Philosophie verschaffen, und es würde mir alsdann möglich seyn, zu einer Anstellung an der Bibliothek zu gelangen. Als nun Liszt im Juni d. J. Weimar wieder verliess, entsagte ich den musicalischen Beschäftigungen fast gänzlich und widmete mich energisch den Vorstudien, welche mich zu einer anständigen Dissertation befähigen sollten. Ich nahm zum Gegenstand dieser Abhandlung das Sujet des Samson. Das so überschriebene Buch sollte die Bearbeitung der Samson-Sage als Opernlibretto im Wagner'schen Genre, im ferneren 3 Abhandlungen: 1. über die bisher vorhandene Samsonlitteratur, 2. über die Samson-Mythe und 3. über die älteste Geschichte der Philistäer enthalten, nebst einer Menge der nöthigen Notizen chronologischen, geographischen, archäologischen u. a. Inhalts. Auf diese Art gedachte ich zwei Fliegen mit einer Klappe zu erschlagen, nämlich eine Dissertation für das philosophische Examen und zugleich ein Libretto für eine neue Oper herzustellen. Als Liszt im letzten October zurückkam, waren meine zahlreichen und schwierigen Vorarbeiten beendet, und das Libretto bereits bis zum Schlusse des 2. Actes vorgeschritten. Plötzlich ging Liszt wieder von einem früher geäusserten Vorhaben ab und es wurde mir sonach klar, dass er nicht im mindesten daran denke, mich vorwärts zu bringen, sondern mich fortwährend in einer so beschränkten Lage zu erhalten, dass ich den Rest meiner besten Jahre in seinem Dienste verleben und auf eine eigene Carrière förmlich verzichten müsste. — Wie sehr mich diese Wahrnehmung betrübte, können Sie sich nicht vorstellen. Es ist fürwahr bitter, sich fortwährend getäuscht zu sehen und ein mühevolles Daseyn ohne alle Frucht immer wieder von vorne anfangen zu müssen. —

Hätte ich nur einige pekuniäre Mittel zur Verfügung, so könnte ich an einige Orte persönlich hinreisen und würde in wenig Tagen so viel fördern, als brieflich in Monaten zu erlangen ist. Allein mein so sehr beschnittenes Appointement reicht nicht einmal zur Deckung meiner Aufenthaltsbedürfnisse hierselbst hin. Ich habe Liszt hierüber schon oft vergebliche Vorstellungen gemacht und ihn an sein in Eilsen mir gegebenes Versprechen erinnert. Da ich immer zu seiner Disposition sein muss, so kann ich nicht einmal andere Arbeiten annehmen, wenn ich solche auch annehmen wollte. Arrangements und dergleichen darf ich nicht mehr wohl machen, weil es meiner Zukunft schaden könnte.

*) Karl Gutzkow, der bekannte Schriftsteller, 1811—1878.

Dabei soll ich immer aufgelegt sein, alles Mögliche für Liszt zu thun. In der ganzen langen Zeit, als ich hier bin, habe ich ausser der Umarbeitung des König Alfred, den Vorarbeiten und der Skizzirung zweier Acte vom Samson und der Composition einiger Lieder und kleinerer Stücke für mich rein nichts thun können, obgleich ich immer fleissig war. In diesen Augenblicken steht mir die Instrumentirung einiger symphonischer Werke und der Oper „Sardanapal" von Liszt bevor ...*)

Ich frage Sie, Liebe, ob das nicht beklagenswerth ist! Und ich darf's nicht einmal Jemand sagen, ohne den Schatten einer Existenz, mit dem ich jetzt vegetieren muss, vollends zu verlieren. Besässe ich nur die Mittel, ein Jahr lang unabhängig in einer grösseren Stadt zu leben, so wäre mir's möglich, Liszt die Alternative zu stellen, mich hier zu befördern oder zu verlieren ...

So aber bin ich ohne alle Waffen gegen ihn, — und muss mich geduldig in mein Schicksal fügen, welches offenbar darin besteht, meine besten Jahre in dieser armseligen Dunkelheit mich für Liszt abzuquälen und...

Solcher Art sind die entsetzlichen Aussichten, mit denen ich dem Jahre 52, in welchem ich mein 30tes Lebensjahr erreiche, entgegenblicke.

Wenn ich auf meinen Schreibtisch sehe, so möchte ich mich nur ordentlich satt weinen. Da liegt der Entwurf einer neuen Oper und die erste Hälfte einer Fantasie für grosses Orchester, die Vorarbeiten für die ehrenvolle Erlangung des Doktordiplomes, welches mich in der Gelehrtenwelt hinlänglich accreditiren sollte, um dem Publicum nicht mehr blos mit anonymer Tendenz -Schriftstellerei, sondern mit ordentlichen Arbeiten vor Augen treten zu können; — dabey nicht ein Schimmer von Hoffnung, das Eine oder das Andere machen zu können ...

Ich bin ein paarmal im Zimmer auf und niedergegangen und schreibe Ihnen mit Fassung weiter über das Wenige, was Sie von hiesigen Personalneuigkeiten interessieren kann.

Seit Juni ist Hans Bülow hier, um sich zur Laufbahn eines Claviervirtuosen vorzubereiten. Er war seit August vorigen Jahres in der Schweiz gewesen, um eine practische musikalische Laufbahn zu verfolgen und zwar unter Richard Wagner's Auspicien. Allein, wie es scheint, so ging es damit nicht am besten. Sein Vater (v. Frau v. Bülow geschieden) hatte sich mit einer anderen Dame verheyrathet**), und das Schloss Outlyswil im Canton Thurgau bezogen. Hans übernahm unter Wagners Oberleitung die Direction des Züricher-Stadttheaters, gerieth mit der Primadonna in

---

*) Beiläufig sei hier erwähnt, dass Joseph Joachims Biograph Moser, jedenfalls nach Joachims eigener Angabe, auch die Instrumentation des Lisztschen Esdur-Konzertes als von Raff herrührend bezeichnet.

**) Mit Louise, Gräfin von Bülow-Dennewitz.

Händel und musste fort, liess sich dann als Musikdirector am St. Gallener Theater engagieren, wo mein damals in der Cantonsschule befindlicher Bruder hie und da unter seiner Leitung Trompete blies; allein auch da war nicht viel für ihn los. Sein Vater konnte nichts für ihn thun. Seine Mutter wünschte, dass er entweder zum Jus zurückkehre oder aber hier bey uns energisch sich der Musik widme. Er zog das letztere vor, und kam im Juni hieher, wo er in mir einen wahren Freund gefunden hat. Ich ordnete das nötige für ihn an, benachrichtigte Liszt davon, der auch bei seiner 3 Monate späteren Rückkunft alle meine Verfügungen bestätigte. Seine Mutter war selbst hier, um mich anzugehen, mich seiner etwas anzunehmen . . .*) — — —

Dennoch blieb Raff in Weimar und änderte nichts in seinem Verhältnis zu Liszt, denn er ward, so oft er eine solche Änderung beschlossen hatte, jedesmal wieder umgestimmt, wenn er Liszt sah und hörte. Auch weilten seine vertrautesten Freunde in Weimar; man hat weiter oben ersehen, welch neuer Anziehungspunkt durch des jungen Bülow Anwesenheit geschaffen war. Und es darf vorausgesetzt werden, dass Raff manchen seiner Beschwerden hätte abhelfen können, dafern er sie ruhig gegen Liszt ausgesprochen, eine Aussprache, von der ihn seine natürliche Verschlossenheit und ein gewisser schroffer Stolz zurückhielt. Im andern Falle würde Liszt, der z. B. schöne Menschlichkeit genug besass, um einen entlassenen Sträfling, den niemand in Dienst nehmen wollte, jahrelang als Diener um sich zu haben, einem alten Freunde gewiss so weit als möglich entgegen gekommen sein. — Dass übrigens auch Liszt eine künftige Trennung ahnte und wie er trotzdem von Raff dachte, beweist folgende kleine Geschichte:

In einer Unterredung Beider kam Raff auf Verdi zu sprechen und urtheilte ziemlich abfällig über dessen Oper „Ernani". — „Allerdings", fügte er hinzu — „halte ich den Zug in's hohl Pathetische und äusserlich Effektvolle hier schon durch das Textbuch gegeben — mir ist auch in Viktor Hugo's Drama dieser Held, der sich auf ein Hornsignal seines Feindes ersticht, sehr gespreizt vorgekommen." — Liszt, der Viktor Hugo liebte, vertheidigte den Hernani. — „Sie kennen die Gefühlsweise der Romanen nicht genug," — sagte er zu Raff — „und die Empfindsamkeit des Spaniers in puncto Ehre. So ein Hidalgo thut das Thörichtste, wenn er einmal sein Wort darauf gegeben hat — er ist eben pundonoroso." —

*) Bülow schreibt darüber „Sie sprach Raff zuerst, bevor ich von ihrer Ankunft erfuhr; ich fand sie dann ziemlich ruhig, ihre Stimmung war ganz versöhnlich und es wurde der Vergangenheit nur streifweise erwähnt." — Raff liess es sich von da an angelegen sein, zwischen Mutter und Sohn zu vermitteln, und Bülow erwähnt seiner gelegentlich in Briefen an die Mutter als seines „frère ainé." — Eine andere Briefstelle lautet: „Ich verkehre hier fast nur mit Raff und seinem Vornamen (Joseph Joachim)." — (Vergl. Hans v. Bülows Briefe.)

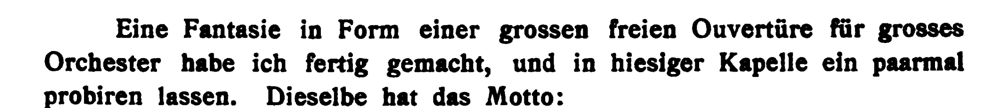
Raff war völlig verblüfft durch dies Eigenschaftswort. „Kann man dort wirklich ein Adjektif von pun d'onor bilden?" — Liszt versicherte ihm: „Ja". — „Das ist ja bildhübsch," meinte nun Raff in philologischer Beifallsanwandlung — "wir Deutsche könnten nicht „ehrenpunktlich" sagen, die Franzosen nicht „point d'honneureux" — das Wort ist also ein wunderschönes spanisches Unikum." — „Weil es Ihnen so gefällt", sagte Liszt, „und weil ich stets Anlass hatte, es auch auf Sie anzuwenden, so will ich das Wort für Sie auf ein Petschaft graviren lassen. Und wenn Sie dann einmal nicht mehr bei mir sind und ein wichtiges Anliegen an mich haben, dann bitte: siegeln Sie mit diesem Petschaft!" — Das Petschaft wurde angefertigt: es zeigt eine Brieftaube, welche im Schnabel ein Spruchband mit der Inschrift „Pundonoroso" trägt. Raff hat es nie benutzt, aber so lange er lebte, stand es vor ihm auf dem Schreibtisch. —

Indessen gingen die musikalischen Ereignisse ihren Gang; das Jahr 52 brachte die Einstudirung von Berlioz' „Benvenuto Cellini" und im Anschluss daran die Berlioz-Woche mit Aufführung der Faustmusik und der Romeosymphonie.

Liszt setzte seine ganze Persönlichkeit für den grossen Franzosen ein; es war ein Genuss, ihn die Proben leiten zu sehen. Raff und dessen Gattin erzählten in späteren Jahren oft, wie Liszt nach einer vom Orchester etwas lahm heruntergespielten Stelle aufklopfte mit der kurzen Kritik: „Eh! Apfelbrei! — Ap—fel—brei!" — und das Wort wie die Stelle wiederholte, bis letztere seiner Auffassung entsprach. — Im Juni des Jahres 52 fand auch das Ballenstedter Musikfest statt, welches Liszt dirigirte und wozu sein kleiner Generalstab ihn begleitete. Berlioz' Haroldsymphonie, sowie die Tannhäuserouvertüre und das Liebesmahl der Apostel von Wagner, ferner die Macht der Musik v. Liszt wurden aufgeführt. Herr und Frau v. Milde sangen; Bülow spielte Beethovens grosse Fantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor und schlug nachher die grosse Trommel in der „König Alfred"-Ouvertüre seines Freundes Raff, welcher seinerseits ein paar Tage vor Liszt angelangt war, um alle Vorbedingungen des Festes in's Reine zu bringen. — —

Die Fortdauer und Steigerung von Raffs Unzufriedenheit beweist abermals ein Briefauszug an die Stuttgarter Freundin vom Februar 1853:

Was nun meine neue dramatische Arbeit anlangt, so verlasse ich darin den Boden der Oper, auf dem der „König Alfred" noch steht, gänzlich, und stelle mich aufs Gebiet des von Wagner angebahnten Musikdrama's; auf welchem ich übrigens in einer von jenem Componisten und Dichter verschiedenen Weise zu arbeiten gedenke oder vielmehr im Begriffe bin. Denn ich habe die Dichtung meines fünfactigen musikalischen Trauerspieles „Samson" (mit Zugrundelegung der biblischen Heldensage) vor 6 Wochen vollendet und arbeite zur Zeit an der Musik . . .



Eine Fantasie in Form einer grossen freien Ouvertüre für grosses Orchester habe ich fertig gemacht, und in hiesiger Kapelle ein paarmal probiren lassen. Dieselbe hat das Motto:

Was sucht ihr mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.
— — — — — — — — — — — —
Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
Goethe, im Faust 1. Theil.

Liszt's hat mir versprochen, das Werk bei Gelegenheit hier stattfindender hoher Vermählungsfeierlichkeiten im nächsten May aufzuführen. Ich zähle aber natürlich nicht darauf.

Im May verlasse ich Weimar für immer. Die zahllosen Enttäuschungen, die mir hier geworden sind, verbittern mir den Aufenthalt gräulich; dabei ist es mir unmöglich, meine hiesige Existenz materiell zu erschwingen. Alle meine Verlagsangelegenheiten ziehen sich der ewigen Correspondenzen halber in unendliche Länge. Der Druck, den Liszt freiwillig und unfreiwillig auf meine Persönlichkeit ausüben muss, ist unerträglich. Missverstehen Sie mich in diesem letzteren Bezuge ja nicht. Es ist gar nicht von meinen Arbeiten die Rede. Die mache ich gern, ob ich hier oder anderswo sey, wie ich ja überhaupt gerne arbeite, gleichviel, ob für mich oder Andere. Aber das Schlimme ist, dass ich durch meine Lage verdammt bin, stets fort eine secundäre, untergeordnete Rolle zu spielen, dass jedermann glaubt, von meinem rein persönlichen Verdienste so und so viel beliebig wegnehmen und auf Rechnung Liszt'scher Protektion setzen zu können, oder gar zu müssen. Das ist bitter, meine Liebe! Also, wie bemerkt, ich verlasse Weimar. Schon vor einem halben Jahre habe ich es Liszt angezeigt, und er hat mir versprochen, mir den kleinen Gehalt, welchen ich von ihm beziehe, fortzubezahlen, so wie auch die Sachen, deren er von meiner Hand zu bedürfen glaubt, bei mir arbeiten zu lassen. Ich gedenke nach Gohlis, einem Dorfe $^1/_2$ Stunde von Leipzig zu ziehen. Ich will dort den Sommer über mit aller Kraftanstrengung an der Vollendung des „Samson" arbeiten . . .

Liszts neue Sachen sind Ihnen ohne Zweifel zu Gesicht gekommen. Sie sind im ganzen leichter, als seine früheren. Er gedenkt nun den Klaviersolosatz bald zu verlassen und Anderes zu schreiben . . .

Mit seinen Verhältnissen ist er sehr unzufrieden, was ich ihm, im Ganzen, nicht verdenke, obwohl ich nicht läugnen kann, dass er grösstentheils selbst daran schuld ist. Seine Mutter ist noch immer hier; verheirathet ist er noch immer nicht. —



In einer der letzten Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik" redigirt von Dr. Franz Brendel in Leipzig, werden Sie mein musikalisches Glaubensbekenntnis gelesen haben. Was halten Sie davon? — —

Damals zeigte sich für Raff eine entfernte Aussicht auf eine günstige Anstellung als Kapellmeister, von welcher späterhin noch die Rede sein wird. Er verlangte deshalb schriftlich von Liszt ein Zeugnis*), welches ihm die Wege ebnen sollte und ihm von demselben in folgender Fassung ausgestellt ward:

Die Talente des Hrn. Joachim Raff, als Komponist und vollendeter Musiker, sind eine so sichere und augenfällige Thatsache, — seine zahlreichen Orchesterkompositionen sowohl als seine Vokal- und Klavierwerke liefern so vollgültige Beweise dafür, dass ich es überflüssig finde, dieser Gewissheit noch etwas hinzuzufügen und sie des Mehreren zu bezeugen.

Immerhin, da ich mehr als Andere Gelegenheit gehabt, während unsrer mehrjährigen Beziehungen, seine Fähigkeiten zu schätzen (besonders anlässlich der Musikfeste in Bonn 1845 zur Einweihung des Beethovendenkmal's, und den Weimarer Festen zu Ehren Herder's und Goethe's im Jahre 1850 etc.) — da ich sowohl die Partitur seiner 4aktigen Oper „König Alfred", welche mehrmals mit wirklichem Erfolge in Weimar unter des Verfassers Leitung gegeben worden, wie mehrere seiner noch im Manuskript befindlichen Werke gründlich kenne und aufrichtige Hochschätzung dafür hege, mache ich es mir zur Pflicht, Hrn. Raff allen denjenigen Musik-Instituten, welche Werth darauf legen, einen intelligenten und mit den Forderungen und Fortschritten der Kunst wohl vertrauten Leiter zu besitzen, dringend zu empfehlen.

F. Liszt.

Weymar, im April 53.

Für die Huldigungsfeier des neuen Grossherzogs Karl Alexander (Karl Friedrich war am 8./VII. verschieden) hatte Liszt ausser einem Marsche ein „Domine salvum fac" komponiert, welches er von Karlsbad aus, wo er die Kur gebrauchte, an Raff schickte mit folgendem Schreiben:

Beifolgend lieber Raff, mein „Domine salvum fac" — Falls Montag noch Platz dazu findet, so bitte ich Sie, diese 80 Tacte ganz einfach zu instrumentieren, ohne Geigen und ohne Flöten, blos Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuben und Pauken. — Es ist durchaus nicht nötig, dass Sie mir die Instrumentierung zusenden und Sie

*) Abgedruckt bei La Mara, Lisztbriefe (II. Band, Nachtrag). Das Original ist daselbst als handschriftliche Briefskizze, im Liszt-Museum zu Weimar aufgeführt, doch befinden auch Raffs Hinterbliebene sich im Besitze des handschriftlichen Urtextes, welcher französisch abgefasst ist.

können sie sogleich Kindervater oder einem anderen beliebigen Copisten zur Abschrift übergeben. Vor allem aber zeigen Sie mein Manuskript Montag; wenn es ihm nicht missfällt und überhaupt keine Störung verursacht, so übertrage ich ihm gänzlich die Fürsorge des Einstudierens und Dirigirens. Wie ich Montag schon vor meiner Abreise gesagt habe, falls nur ein Musikstück in der Kirche aufzuführen ist, so bleibt mein Domine weg und wird Ihr Tedeum gewählt. Falls sich aber Platz für 2 Nummern machen lässt, so kann mein Domine entweder zum Anfang oder zum Schluss gesungen werden. — Das Tenor-Solo wird wahrscheinlich Mayer oder Knopp übernehmen. — Ich denke, dass das ganze Stück wenig Mühe kosten wird. —

Sind Sie mit Ihrem Te Deum schon fertig? Ich bin neugierig, ob sich etwa rhythmische Monstrum wie:



darin vorfinden! Montag schien sehr besorgt darüber —

Morgen will ich mich mit den 2 Nummern des Königs Alfred beschäftigen. Ich konnte bis gestern Abend kein Clavier herbeischaffen. —

Freundschaftliche Grüsse an Pruckner, Klindworth*) und Brassin.**) — Laub***) wird wahrscheinlich noch ein zweites Conzert geben, und consommiert einstweilen sehr eifrig seine Krügel-Sprudel-Gewässer. — Als musikalische Notabilitäten sind hier anwesend: M. Aldrige,†) den ich heute in Macbeth sah, — eine arabische Familie, welche für morgen eine orientalische Divan-Soirée angekündigt hat; plus — eine chinesische Familie und nec plus ultra Fräulein Constance Geiger aus Wien. —

In den Zwischenacten der Comödie, worin sie die Hauptrolle spielte, ja sogar eine · Romanze von Lord Westmoreland auf einem scherbigen Flügel vortrug, wurden mehrere von ihren Orchester - Compositionen executiert: z. B. Franz Josef Marsch (auf Verlangen wiederholt) und Garnisons-Polka! — Wieniawski††) und Willmers†††) waren schon abgereist, als ich ankam.

Frau von Bülow traf ich glücklicherweise noch im Hause Fregge — und Hans wird wahrscheinlich Mitte August in Weymar anrücken und auf der Altenburg sich einquartieren. Bis zum 20., 21. bin ich wieder zurück. —

---

*) Karl Klindworth, der berühmte Pianist und Dirigent, jetzt Leiter einer seit 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium vereinigten Klavierschule zu Berlin.

**) Louis Brassin, Pianist, 1840--84.

***) Ferd. Laub, Violinist, 1832—75.

†) Thomas B. Aldrige, englischer Tragöde.

††) Henry Wieniawski, Violinist, 1835—80.

†††) H. R. Willmers, Pianist, Schüler Hummels, 1821—78.



Leben Sie bestens wohl, lieber Raff, und gedenken Sie freundschaftlich

Ihres F. Liszt.

Carlsbad, 2. August 1853.

Vergessen Sie nicht, Ludwig die Partitur des Marsches zu übergeben, um dass die Stimmen bei Zeiten ausgeschrieben werden; und schicken Sie mir ja kein Brouillon der Instrumentierung des Domine. —

Schreiben Sie mir aber bevor ich von hier abreise (am 15ten) und geben Sie mir weimarische Notizen und Nachrichten.

Dingelstedt war nicht hier — und Laube*) schon abgereist, bevor ich kam.

Mit der heutigen Post, lieber Raff, erhalten Sie das Andante Finale und den Marsch aus König Alfred. Ich schmeichle mir, dass Sie mit dem Claviersatz nicht unzufrieden sein werden und die beiden Stücke scheinen mir ganz gut zu effectuieren und dankbar zu spielen. Klindwort und Mason**) sollen sich darüber machen. Haben Sie die Güte und besorgen Sie mir eine reine Abschrift davon, denn das Manuskript ist zu unleserlich, um es dem Stecher so zu übergeben. —

Unsere Briefe haben sich gekreuzt. Hiermit sende ich Ihnen einige Zeilen an Grafen Beust. — Besuchen Sie ihn entweder Nachmittags in Ettersburg oder bequemer in Weymar. Am besten wird es sein, wenn Sie mit ihm direkt und mündlich die etwa nötige Uebereinkunft in Bezug auf die Aufführung Ihres Tedeum und meines Marsches***) treffen. Die Sache kann ja nicht die geringste Schwierigkeit an und für sich haben — und sollten vielleicht einige speziell erfunden werden, so ist Graf Beust gänzlich befugt, sie zu beseitigen.

Vor dem 24. August glaube ich nicht, dass ich in Weymar zurück sein kann, da ich notwendig in Leipzig ein paar Tage zu thun habe und früher auch ein paar Tage in Teplitz mich aufhalte. — Von hier gehe ich erst am 16ten ab — Laub gibt noch ein zweites Conzert — und Singer†) ist auch vorgestern hier angelangt. — Gestern hörte ich ein ganz hübsches und anmutiges Quartett von Veit††) (aus Prag) David gewidmet. —

---

*) Heinrich Laube, Schriftsteller und Dramaturg des Wiener Hofburgtheaters, 1806—84.

**) William Mason, amerikan. Pianist, in New-York, Schüler v. Liszt, noch als Lehrer thätig.

***) Liszts „Huldigungsmarsch".

†) Edmund Singer, Geiger, jetzt Konzertmeister und Violinprofessor am Konservatorium zu Stuttgart.

††) Wenzel H. Veit, böhm. Musiker, 1806—64.

Leben Sie recht wohl, lieber Raff und gedenken Sie freundschaftlichst

Ihres F. Liszt.

5. August 1853.

Schreiben Sie mir noch vor meiner Abreise hier — von 16. August an, falls Sie mir zu schreiben hätten, adressieren Sie an Senff in Leipzig.

Lieber Freund!

Mehrere Rencontres, welche ich in Teplitz gemacht habe, und die auf meine Zukunft einwirken können, erlauben mir nicht, am 28. August, so wie ich es beabsichtigte, in Weymar gegenwärtig zu sein. Ich bedaure sehr, Ihr Tedeum nicht zu hören — und überlasse gänzlich ihrer freundschaftlichen Fürsorge die etwaige Aus- und Aufführung meines Marsch's und Domine Salvum. Benachrichtigen Sie mich davon durch ein paar Zeilen, die ich Sie bitte, an Brendel oder Senff in Leipzig zu adressieren. Ich gedenke spätestens am 30. d. M. in Leipzig einzutreffen. Schreiben Sie mir also einige Weimarische Angelegenheiten am 29., so dass ich Ihren Brief gleich bei meiner Ankunft erhalte. Wahrscheinlich werde ich mich in Leipzig ein paar Tage aufhalten, da ich dort einiges für Wagner zu besorgen habe.

Dreyschok*) und Willmers frequentiere ich hier — Auch ein ganz ausgezeichneter Prager Componist Veit, der mehrere Quartetten, Quintetten und Ouvertüren bei Hoffmeister herausgegeben, befindet sich jetzt in Teplitz und mag mich gut leiden — Wohl bedarf ich Ihnen aber nicht zu sagen, dass mich eben nicht musikalische Interessen hier länger verhalten . . .

Seit 8 Tagen habe ich keine Note schreiben können, was mir ganz ärgerlich wird, da ich manches im Kopf herumsumme. —

Empfehlen Sie mich bestens Montag und den beiden Militär-Musik-Chören, welche sich mit meinen Dingen zu beschäftigen haben — und passen Sie auf, dass es nicht schlendrianmässig abgepudelt wird.

Alles Freundschaftliche an Pruckner, Klindworth und Mason — Diesen letzteren lassen Dreyschok und Willmers bestens durch mich grüssen. Vielleicht hat er den guten Einfall und kommt so am 30ten August nach Leipzig, wo ich schon Sorge tragen werde, guten Cognac ausfindig zu machen.

N. B. Zur Introduction Ihres Alfred-Finale habe ich noch 8 Takte ungefähr beigefügt, die ich in Weymar aufschreiben werde. —

---

*) Alexander Dreyschok, Pianist, 1818—69.

Bülow hat in Carlsbad mit Singer conzertiert — ich denke, wir werden entweder noch hier oder in ein paar Tagen in Dresden zusammentreffen.

F. Liszt.

Bien à vous.

Mittwoch 24. August 1853.

Besten Dank für die Notizen Ihres letzten Briefes, welche mich sehr interessierten. —

Dem vorigen oder einem späteren Briefe Liszts lag folgender Zettel bei:

Von Röder*) verlangen Sie ein Schreiben an mich — welches die Preis-Angabe der Platten und des Stiches — sowohl für Clavier-Werke als Partituren (gross und kleines Format) genau enthält.

Berlioz besuchen Sie und erkundigen sich wegen den Proben seiner nächsten Aufführung. Wenn er seine Sinfonie (welche?) in dem Gewandhaus-Concert am 1. Dezember giebt, so komme ich hin.

Bei Redslob**) bestellen Sie Quartier für Donnerstag — für die Frau Fürstin und meine Wenigkeit. —

Bringen Sie mir das „Handbuch der modernen Instrumentierung“ für Orchester und Militär-Corps von Ferdinand Gleich — bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen, Preis einen halben Thaler. —

Bei Klein — die Rechnung der Beethoven'schen Quartetten saldiren (circa 15 Thaler) und die Quittung mitbringen.

Von seiner Sommerreise nur auf kurze Zeit nach Weimar zurückgekehrt, begab sich Liszt nach Karlsruhe, um die Proben für das daselbst im Oktober stattfindende Musikfest zu leiten, bei welchem auch sein Festgesang „An die Künstler“ zur Aufführung kam und seine Phantasie über Beethovens „Ruinen von Athen“ von Bülow gespielt wurde. Das Vorwort der Kantate „An die Künstler“, welches von vornherein einen so ganz anderen Standpunkt bezeichnet als den bei Gelegenheitskompositionen üblichen, möge hier Platz finden:

Vorwort.***)

Der Componist hat es versucht, den Strophen aus dem Schillerschen Gedicht „Die Künstler“ entnommen, ihren erhabenen, erhebenden Charakter musikalisch zu verleihen. Ob es gelungen oder nicht, ist nur Denen zur

*) Begründer und Chef der grossen C. G. Röderschen Offizin für Notenstich und Notendruck in Leipzig.

**) Wohl in Leipzig?

***) Dies Vorwort hatte Liszt an Raff gesandt, um es der Partitur einzufügen, welche von Raff teilweise mit Blechinstrumentation versehen war. Die Originalhandschrift der Kantate befindet sich noch im Besitze von Raffs Hinterbliebenen.

Beurteilung überlassen, welche diesen Charakter geziemend auffassen und mitempfinden. Gegen den gewöhnlichen Massstab aber, den man erheiternden Lieder-Tafel-Compositionen anzulegen pflegt, sowie gegen die beliebigen Aufforderungen der zu jedem Preis Vergnügungs und Zerstreuungs lustiger Sänger und Zuhörer muss er sich leider zum Voraus bescheidenst verwahren.

Bei etwaiger Aufführung wird gebeten um möglichst deutliche und poetische Betonung der Worte, sowie um genaue Beobachtung der musikalischen Vorzeichnungen, mit der Bemerkung, dass die geringeren crescendos durch —=— bezeichnet, besonders im piano oder pianissimo, nicht zu laut und grell hervortreten dürfen.

Zur Erleichterung des Einstudierens ist eine Clavier-Begleitung der Partitur beigefügt. Diese Clavier-Begleitung fällt natürlich bei der Gesammt Aufführung weg.

Titel.

„An die Künstler"
Gedicht von Schiller.,
für Männergesang (Soli und Chor) und Orchester,
componiert von Liszt.
Partitur —
Weymar 1853.
In Commission bei A. M. Schlesinger.

Von Raffs Ergehen und Schaffen in jener Zeit berichtet ein kurzes Brieffragment an Frau Heinrich, datiert vom 25. Aug. 53:

Natürlich muss ich Ihnen von meiner Musik sprechen. Von Orchestersachen habe ich nichts geliefert, als die Festouvertüre für das grosse Hofconzert, was aus Anlass der Vermählungsfeierlichkeiten stattfand . . .

Am Sonntag ist die Huldigungsfeier für den neuen Grossherzog. Da wird in der Kirche ein Te Deum von mir gemacht.*) Was ich sonst alles geschrieben habe, davon will ich Ihnen verbissenerweise Nichts sagen . . .

Jetzt eine andere Neuigkeit. Allem Anschein nach komme ich mit October als zweiter Capellmeister an die Stelle von Ignaz Lachner**) in die Hofkapelle zu München.***)

Aus Karlsruhe schrieb Liszt an Raff:

Sie können ganz beruhigt sein, lieber Freund, in Betreff der Partituren der 2 Stücke aus Alfred, Marsch und Finale. — Ich habe blos vergessen,

*) Das in Liszts Briefen mehrerwähnte Tedeum.

**) Ignaz Lachner, Komponist, später Kapellmeister zu Mannheim.

***) Eine, sich in der Folge als eitel herausstellende Hoffnung, welche Raff von Dingelstedt gemacht worden war. Siehe den vorletzten Briefauszug an Frau Heinrich.

sie Ihnen in Weymar abzugeben, so dass dieselben eine Carlsruher Reise unverhoffter Weise machten. Wenn Sie es wünschen, kann ich sie Ihnen sogleich zurücksenden — am sichersten ist es durch Pruckner, der sogleich nach dem Musikfest nach Weymar zurückkehrt.

An David werde ich noch diese Woche schreiben und ihm sagen, er soll Ihnen meinen Brief beantworten. Bülow wird den Aufsatz für Sattler*) besorgen — blos kann er sich dieser kleinen Arbeit erst bei seiner Rückkehr aus der Schweiz (ich erwarte ihn nächsten Sonnabend, da er am Mittwoch hier spielt) unterziehen. Sie haben wohl erfahren, dass sein Vater am 16ten September gestorben ist — Hans ist natürlich ganz bouleversiert über diese Nachricht. — Ich habe ihm aber sehr gerathen, seine Nummer im Programm auszufüllen, um eine für ihn und mich ganz passende Gelegenheit, sich dem Publikum näher zu rücken, nicht vorübergehen zu lassen. Er wird die Fantasie über Motive aus den Ruinen von Athen spielen. — Beifolgend das Programm des Carlsruher Musikfest. —

Zur Eglogue wird sich wahrscheinlich eine gute Gelegenheit bei Graf Leiningen finden. Joachim hat Ihnen schon darüber geschrieben. —

à propos: Die Instrumentierung mit den Es-Clarinetten und Tenor-Hörnern zu dem Festgesang macht sich vortrefflich. Solo-Sänger und Chor sind hier ganz vortrefflich einstudiert. Cornelius**) und Pohl***) sind hier. — In Baden habe ich mehrere Bekannte getroffen — Ernst — Heinrich und Moriz Schlesinger — Pixis†) — etc. — Von Dingelstedt erwarte ich Nachricht Ende dieser Woche durch die Fürs., welche mit ihm direkte Rücksprache in Ihrer Angelegenheit genommen hat. —

Freundschaftliche Grüsse an Klindworth und besten Dank für die genaue Besorgung der Stimmen und antiker Cymbeln. —

Die Frühlingsboten††) haben mir Freude gemacht und ich habe Joachim heute Früh damit regaliert.

Finden Sie ein paar Tage Zeit, so bitte ich um die Partitur-Skizze

---

*) Heinr. Sattler, Theoretiker und Komponist, 1811--91.

**) Peter Cornelius, der Dichterkomponist des „Cid“ und „Barbier von Bagdad“ 1824—74.

***) Richard Pohl, Musikschriftsteller, 1826—96.

†) Joh. P. Pixis, Pianist, 1788—1874.

††) Die „Frühlingsboten“, von Raff, eine Reihe von Klavierstücken, erfreuten sich des Beifalls der ganzen jungen Schule; Bülow schrieb darüber an Liszt am 5. November 53: „Dieser Tage werde ich das Versprechen halten, das ich Ihnen in Carlsruhe gab, ein paar Worte über Raff's ‚Frühlingsboten‘ zu schreiben. Ich hoffe dem Autor genugzuthun, dessen gänzlicher Anhänger in Bezug auf dies Werk ich bin.“ — La Mara, Briefwechsel zwischen Liszt und Bülow, S. 43.) Der glänzende Artikel, welchen Bülow über die „Frühlingsboten“ verfasste, erschien mit „Peltast“ (Bülows Pseudonym) unterzeichnet in der Neuen Zeitschrift für Musik, Band 40, 1854, und ist abgedruckt in Hans v. Bülows ausgewählten Schriften.



der Symphonie revol. — Ich möchte gerne die ganze Geschichte fertig liegen haben — Bereiten Sie sie mir zum 22. October —

Derselbe

27. September 53. F. Liszt.

Von David sollen Sie bald Nachricht haben und das Uebrige besorge ich Ihnen ganz pünktlich. — Gedulden Sie nur bestens — und schreiben Sie mir bald wieder —. Bis zum 6. October bleibe ich hier, dann gehe ich wahrscheinlich nach Paris — am 22. October will ich in Weymar zurück sein —

Aus dem Jahre 54 ist nur der eine nachstehende Stadtbrief Liszts an Raff erhalten:

Was fällt Ihnen da wieder ein, lieber Raff? Woher denn dieser Spuck der Gesammt-Kunst? Ich sprach zwar von etwas Aehnlichem, Allegro scherzoso gestern bei Genast, es würde mir aber nicht im Traum einfallen können, Sie im mindesten zu influenzieren ob Ihrer Beteiligung an dem Weimar'schen Jahrbuch*), folglich beschränke ich mich darauf, Ihre Aufsätze zu lesen, nachdem sie erschienen sein werden und Sie darüber zu complimentiren, wenn sie mir zusagen.

Vergessen Sie meine Héroide nicht und wenn Sie morgen, Mittwoch, um 5 Uhr frei sind, so kommen Sie zum Diner zu

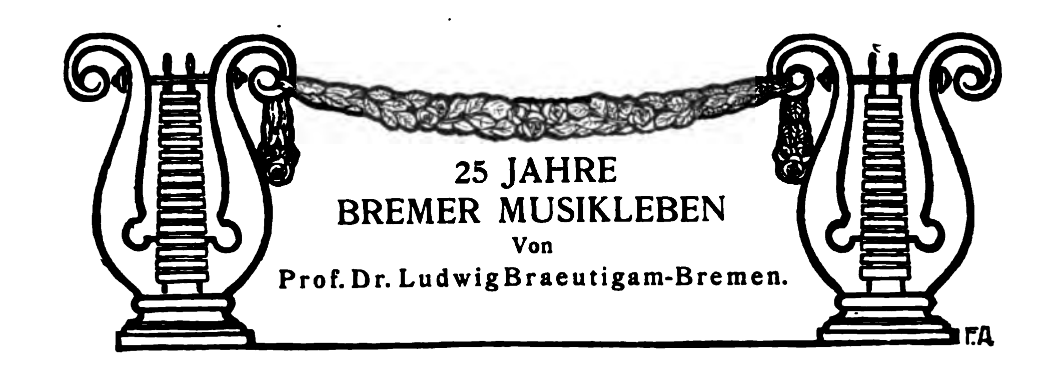
Ihrem alten unwandelbaren

Dienstag 13. Juni 1854 — F. Liszt.

*) Das „Weimarische Jahrbuch", herausgegeb. u. begründet von Dr. Oskar Schade und Hoffmann von Fallersleben, seither eingegangen. Raff schrieb für dasselbe u. a. einen grösseren Aufsatz „Über das Verhältnis der Tonkunst zur Baukunst".

Schluss folgt





Vor fast fünfundzwanzig Jahren (1879) siedelte ich nach Bremen über. Ich kam, wenn auch auf Umwegen, von Leipzig, wo ich mehrere Jahre hindurch regelmässig die Gewandhauskonzerte besucht hatte. Und nun fand ich hier die Bremer Privat-Konzerte, wie sie damals hiessen. Es war eine grosse Enttäuschung, und man musste sich, wenn man an die früheren Kunstgenüsse dachte, sehr bescheiden. An der Spitze dieser Konzerte stand Musikdirektor C. Reinthaler, er beherrschte das ganze musikalische Leben und Treiben der alten Hansestadt, er war der gefürchtete Gönner, ohne den junge Künstler kaum hier hochkamen. Über seine Stellung als Komponist brauche ich hier nicht reden. Er gehörte der älteren Richtung an, war Freund von Hiller, Reinecke u. a. und sorgte gut dafür, dass die „Zukunftsmusik" hier wirklich auf die Zukunft angewiesen war. Uns interessiert hier bloss der Dirigent, und der war auch von der alten Schule. Er stak während des Vortrages zum guten Teil in der Partitur. Und für eingehende Proben schwärmte er nicht.

Reinthaler war musikalisch wie nur irgend einer, es wäre auch ungerecht, verschweigen zu wollen, dass unter seiner Herrschaft glänzende Aufführungen stattgefunden haben. Brahms, der mit Reinthaler eng befreundet war, vertraute Bremen die Erstaufführung seines Requiems an. Das sind stolze Tage gewesen. Auch sonst wurde Brahms hier sehr gepflegt. Reinthaler aber hatte sich dem Schlendrian, der in jenen Zeiten an vielen Orten herrschte, anbequemt. Er überlebte als Dirigent nicht bloss seinen Ruhm, sondern liess seine Gegnerschaft so stark werden, dass er, anstatt rechtzeitig sich zurückzuziehen, weggedrängt wurde. Zu anstrengenden Proben, wie man sie jetzt pflegt, hatten die Orchestermitglieder, auch der vielbeschäftigte Dirigent gar keine Zeit. Der eine hatte früh eine Stunde zu geben, der andere nachmittags, der dritte abends. Wie sollte man da die Getreuen zusammenbringen!

Reinthaler war fast sechszig Jahre alt geworden, er hatte Jahrzehnte das Scepter geschwungen, er erlebte als preisgekrönter Opernkomponist mit seinem „Käthchen von Heilbronn" noch einmal schöne Erfolge, — da brach sein musikfürstlicher Thron in Bremen zusammen.

Bülows grosse reformatorische Thätigkeit als Dirigent begann in Meiningen.

Auch in Bremen erhoben sich Stimmen, dass mit dem alten Schlendrian aufgeräumt werden müsse.

Die schärfsten Artikel schrieb in einer Bremer Zeitung C. D. Graue, der Inhaber einer Musikschule, der in seinen alten Tagen noch unter die Kritiker gegangen war.

Die Reinthalerleute schrieen Zeter und Mord. Die Tempelheiligtümer seien in Gefahr. Aber es half alles nichts. Bülow kam selbst mit seinen Meiningern, und vom ersten Konzert an war es, so wenig man es offen eingestehen wollte, um Reinthaler als Dirigent geschehen.

Diese Bülow-Konzerte! Jüngere Leute können sich gar nicht vorstellen, wie sie auch in Bremen wirkten!

Das Beste darüber hat K. Söhle in seinen „Musikantengeschichten" darüber geschrieben. Nur ein kurzes Kapitel ist es, das Söhle der Vorführung der Eroika widmet, aber man kann daraus ersehen, wie diese neue Epoche im Konzertleben damals junge begeisterte Künstlerseelen ergriff. Der Ansturm gegen — nun sagen wir — „das Alte" in Bremen wurde schliesslich so gross, dass ein Konkurrenzunternehmen gegen die Privat-Konzerte geschaffen wurde. Xaver Scharwenka kam mit dem Berliner Konzerthausorchester. Hier hörte ich zuerst Orchesterwerke von Liszt. Unvergesslich ist mir diese erste Vorführung von „Les Préludes", unvergesslich auch aus diesen Konzerten ein Auftreten von Th. Malten, die Jsoldens Klage sang. Das Unternehmen ging aber bald wieder ein, die Unkosten waren zu gross.

Schliesslich legte Rheinthaler sein Amt als Dirigent nieder, und Bülow übernahm nun die Leitung 1887—89. Dass dies eine glänzende Zeit in Bremen war, bedarf keiner näheren Erläuterung.

Aber so sehr man diesem Bahnbrecher huldigte, so besucht diese Konzerte waren, so wusste doch jeder, dass diese Verhältnisse nicht andauern konnten. Bülow kam doch nur gelegentlich nach Bremen, das doch einen ständigen Dirigenten brauchte.

Im Jahre 1889 wurde Max Erdmannsdörfer für Bremen gewonnen. Es war ein entschiedener Sieg der neueren Richtung, hatte doch dieser anerkannte Dirigent sich seit Jahrzehnten bereits seit seiner Sondershauser Thätigkeit als ein Förderer der „Neuen" ausgezeichnet. Trotz der vorbereitenden Thätigkeit Bülows war viel nachzuholen, und Erdmannsdörfer fand viel Arbeit vor, die er mit siegreichem Gelingen bewältigte. Ein schönes Werk ist ihm in seiner sechsjährigen Thätigkeit in Bremen gelungen, das bleibenden Wert hat: ihm ist die Gründung eines Städtischen Orchesters mit Pensionsberechtigung zu danken. Er erhielt damals einen glänzenden Antrag nach Boston. Da

machte er sein weiteres Verbleiben in Bremen von der Erfüllung dieses Wunsches abhängig, den Mitgliedern des Orchesters ein würdiges Dasein zu schaffen. Bis dahin waren die Musiker nicht festangestellt und hatten im Theater nur vom 1. September bis 1. Mai zu thun, und von Pension war keine Rede. Verschiedene einflussreiche Freunde von Erdmannsdörfer stimmten zu, und so wurde der grosse Schritt zur Gründung eines städtischen Orchesters gethan. Erdmannsdörfer schuf sich auch einen neuen gemischten Chor, den Philharmonischen Chor, in dem eine andere Disziplin herrschte als in der alten Singakademie. Die grossen Aufführungen, die zuerst Privat-Konzerte, dann Abonnements-Konzerte hiessen, erhielten nun den Namen Philharmonische Konzerte. Wie durch den neuen Dirigenten ein Aufschwung auf musikalischem Gebiete sich vollzog, zeigte sich besonders auch im ersten Bremer Musikfeste, das 1890 bei Gelegenheit der Bremer Gewerbe- und Industrie-Ausstellung stattfand. Besser als viele Worte beweist folgende Liste, wie Erdmannsdörfer für Neues eintrat. In den sechs Jahren (1889—1895) führte er u. A. auf: Berlioz: Ouvertüren Beatrice und Benedict, Vehmrichter, König Lear, ferner Sylphentanz, Liebesscene und Fee Mab aus Romeo und Julie, Harald-Symphonie und Flucht nach Ägypten. Liszt: Orpheus, Festklänge, Mephisto-Walzer, Gretchen a. d. Faust-Symphonie. Wagner: Siegfried-Idyll, Parsifalvorspiel und Charfreitagzauber, (Gluck-Wagner) Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis". R. Strauss: Don Juan und Guntram-Vorspiel. d'Albert: Rubin-Vorspiel und Klavierkonzert. Beethoven: Vollständige Prometheus-Musik. Mozart: Nachtmusik. Händel: Konzert G-moll. Schubert: Divertissement à la Hongroise (Liszt-Erdmannsdörfer), 2 Entr'actes aus Rosamunde. Bach Hirtenmusik und H-moll-Suite, (Bach-Esser:) 1. Toccata. Haydn: Symphonie „Le Midi". Volkmann: Symphonie Nr. 1 D-moll und Nr. 2 B-dur, Streich-Serenade Nr. 2 op. 63 und Ouvertüre Richard III. Rubinstein: Don Quixote und Ouvertüre zu Antonius und Kleopatra. Tschaikowsky: 3. Orchester-Suite und Symphonie „Manfred". Svendsen: Symphonie D-dur, Jocohayda, Karneval in Paris, Rhapsodie norvegienne, zwei isländische Melodieen. Grieg: Peer Gynt-Suite, zwei eleg. Melodieen und zwei Melodieen op. 53. Bülow: Funerale. Saint-Saëns: Symphonie Nr. 3 A-moll, Suite Algerienne, Danse Macabre, Nacht in Lissabon. Lalo: Symphonie G-moll. Bizet: Jeux d'Enfants, Suite Roma. Dalcroze: Vorspiel zu Janie. Smetana: Ouvertüre „Die verkaufte Braut", Vlatava (Moldau). Goldmark: Ouvertüren „Sakuntala" und „Im Frühling". Borodin: Steppenskizze.

Von Erfolg zu Erfolg schritt Erdmannsdörfer in den Bremer Konzerten. Der neuen Kunst hatte er eine Gasse gebrochen, aber die Anhänger der „guten, alten Musik" waren niemals in dieser Zeit ganz still gewesen, obwohl niemand sagen durfte, dass Erdmannsdörfer die

Klassiker vernachlässige. Plötzlich 1895 gährte es, und eines Tages vernahm man, dass Professor Erdmannsdörfer seine Entlassung eingereicht habe. Alle Bemühungen, ihnzu halten, scheiterten. Wie sehr er verehrt wurde, zeigte sich so recht in seinem Abschiedskonzerte. Die glänzendsten Ehren wurden ihm dargebracht.

In der Direktion der Bremer Philh. Konzerte half man sich mit dem Gastspieldirigieren, das nun so recht Mode wurde. Ständiger Gast wurde Weingartner. Für die Proben mit dem Orchester, für die Einübung des Philh. Chores und für die Leitung der kleineren Konzerte gewann man 1896 Musikdirektor Georg Schumann. Weingartner hat hier grosse Triumphe gefeiert, und auch Schumann hatte manch ehrenvollen Abend zu verzeichnen, aber allmählich macht sich doch in den musikalischen Kreisen eine lebhafte Bewegung gegen das Gastspieldirigieren bemerkbar, und schliesslich waren sich alle massgebenden Kreise darüber einig, dass Bremen für die grossen Konzerte wieder einen ständigen Dirigenten haben müsse. Es gastierten Nikisch, Strauss, Zumpe, Steinbach, Fiedler, Weber (Augsburg), Rottenberg (Frankfurt a. M.), von denen verschiedene so einer Art „Probegastspiel“ sich unterzogen. Die Direktion der Philh. Konzerte befand sich in einer schwierigen Lage. Die Bremer waren ja durch einen Bülow, dann Erdmannsdörfer und Weingartner verwöhnt und stellten die höchsten Ansprüche. Allerhand Bewerber kommen zur Sprache, immer verwickelter wurden die Verhältnisse.

Da kam eine Lösung, wie sie besser nicht getroffen werden konnte. Es hatte sich in Leipzig an der Oper ein junger Kapellmeister zu hoher Meisterschaft emporgeschwungen: Carl Panzner.

In einem Konzert Ende Januar 1899 stellte er sich den Bremern vor. Er wurde als ständiger Dirigent für die Philh. Konzerte gewonnen. Sein Abschied in Leipzig brachte ihm so reiche Ehren ein, die Kritik pries ihn so begeistert, dass in Bremen von vorn herein etwaige Missgünstige sich gar nicht hervorwagen durften. Die Schwarzseher, die da orakelten, dass Panzner wohl ein grosser Operndirigent sein möge, aber als Konzertleiter vielleicht nicht so hoch stehe, verstummten bald. Durch seine Thaten bewies er nun, dass er einer der Allerersten von den Auserwählten seines Faches ist. Als er an seinem ersten Bremer Abende im Herbst 1899 mit dem Meistersinger-Vorspiel schloss, brach ein Jubel aus, wie er hier nach einem Orchesterstücke kaum dagewesen, und gerade dieses Werk hatten in den letzten Jahrzehnten hier die grössten Meister vorgeführt, und deswegen war Panzners Erfolg so bezeichnend. Und so ist seit den drei Jahren (1899—1902) jeder Abend unter seiner Leitung zu einem Feste geworden, mochte er nun alte oder neue Musik, die Klassiker oder Modernen vorführen. Der vor einigen Jahren durch Arthur Fitger ausgeschmückte Saal des Künstlervereins ist nie so besucht, das Abonne-





I. 14

CARL PANZNER



ment nie so gross gewesen wie jetzt in diesen grossen Konzerten, deren Zahl für die einzelne Spielzeit nun auf zwölf erhöht worden ist. Als Erstaufführungen für Bremen hat Panzner bereits gebracht: Liszt: 13. Psalm, Hungaria, Prometheus und Dante-Symph., Berlioz: Fausts Verdammnis, R. Strauss: Wanderers Sturmlied, Heldenleben, Aus Italien, Rimski-Korsakow: Scheherazade, Smetana: Aus Böhmens Hain und Flur und Nyschrad, Goldmark: Ländliche Hochzeit, Nicodé: Symphon-Var. und Jagd nach dem Glück, W. Berger: Symphonie B-dur, Schillings: Vorspiel vom 3. Aufzug der Oper: Der Pfeifertag und Symph. Prolog zu „König Oedipus", Tschaikowsky: Symph. No. 5, Draeseke: Christus als Prophet, (Oratorium des Mysteriums Christus), Bruckner: Symph. B-dur, Rubinstein: Dram. Symphonie, Rauchenecker: Symph. F-moll, Händel: Konzert für Streichorchester.

Während Panzners hiesiger Wirksamkeit gastierten bereits zwei fremde erstklassige Orchester: Die Meininger mit Generalmusikdir. Steinbach und das Kaim-Orchester mit Weingartner. Beide haben das Bremer Philh. Orchester nicht in den Schatten gestellt, ja eingentlich seinen und Panzners Ruhm noch erhöht, dessen Bedeutung die deutsche Fachpresse auch anerkannte, als er bei dem Allgem. deutschen Musikfeste 1900 in Bremen als Festdirigent so Grosses leistete.

Eine grosse Genugthuung wurde dem Bremer Philh. Orchester diesen Winter zu teil. Die Bremische Regierung, der Senat, erklärt sich nämlich bereit, „die Summe, bis zu welcher der Staat durch Beschluss vom Jahre 1898 sich dem Verein der Musikfreunde gegenüber zur Deckung eines Deficits aus dessen Verpflichtungen gegen das städtische Orchester hat bereit finden lassen, vom 1. April 1902 ab von jährlich 4000 Mk. auf jährlich 16000 Mk. unter der Voraussetzung zu erhöhen, dass der Verein die Gehaltsverhältnisse der Mitglieder des Orchesters in der vom Verein beabsichtigten Weise verbessert." — Nun hat allerdings noch die „Bürgerschaft" (anderwärts Stadtverordneten) zuzustimmen, aber es ist zu hoffen, dass auch diese Korporation im günstigen Sinne für die Musiker entscheidet.

Panzner ist verhältnismässig noch sehr jung — 1866 geboren —, aber er ist ein so hervorragender Kapellmeister grossen Stils, ein so genialer Dirigent, dass er in seiner Meisterart neben dem Allergrössten genannt werden muss. Die Bremer haben ihn auch zu halten gewusst, als glänzende Anerbietungen von aussen ihm gemacht wurden. Man hat ihm mit Recht, auch finanziell eine so hervorragende Stellung geschaffen, wie sie nur einige der allerersten Dirigenten in Deutschland innehaben. Alle Beteiligten in Bremen sind sich jedenfalls in dem Wunsche einig, dass die unvergleichlich schöne Blütezeit, dieser grossartige Aufschwung in den Philharmonischen Konzerten lange andauern möge.



Ich habe über dieses Thema mich schon einmal in der „Frankfurter Zeitung" ausgelassen — ich thu's auf Wunsch des Herausgebers der „Musik" hier noch einmal eingehend — und vor Musikern hauptsächlich. Es handelt sich mir bei der ganzen Sache durchaus nicht um einen äusseren und mehr äusserlichen Effekt — es handelt sich mir um die Musik. Um die volle Wirkung, möglichst volle Wirkung dessen, was geboten, um den möglichst vollen Genuss. Ich will eine Konzentration für die Aufnahmemöglichkeit — und, soweit das von aussen geschehen kann — die Aufnahmefähigkeit schaffen. Ich will den Sinn, der von der Musik in Anspruch genommen wird, frei machen von der Ablenkung der anderen Sinne, deren Thätigkeit, sagen wir: deren volle Thätigkeit, unserem Bewusstsein und dem Bewusstwerden für das Anhören der Musik hinderlich ist. Freilich — anhören und anhören, das ist zweierlei — und ich stelle mir ein Publikum vor, das Kunstempfinden hat und im Sinne des Empfindens kunstverständig ist — ein Publikum, das in unsere Konzerte geht, um zu hören, voll hörend aufzunehmen, sich innerlich von dem Gehörten beleben zu lassen, sich dem hinzugeben. Ich gebe zu, ein Publikum wie's nicht ist. Denn in puncto Musikverstehen bin ich sehr skeptisch — da ist der starke Autoritätsglaube und der Herdeninstinkt weit mehr ausschlaggebend als das eigenpersönliche Verstehen — denn sonst könnt ich mir nicht denken, wie man von einer Beethovensymphonie begeistert werden kann, wenn man Oscar Straus-Lieder liebt — oder umgekehrt. Aber sei dem wie ihm sei — es muss schliesslich doch dem Publikum, — auch diesem Publikum — die Möglichkeit eines intensiven Hörens gegeben werden — es kann, möcht ich beinahe sagen, ein gewisser Zwang auf das Hören ausgeübt werden. Wenn aber, wie dies in unseren Konzertsälen der Fall ist, im grellen elektrischen Licht gespielt wird, wenn von den Wänden goldene Säulenkapitäle blinken, Statuen glänzen, Ornamentschnörkel anziehen — wenn ich um mich schöne Frauen und schöne Kleider, Schmuck und Bewegungen, durch das Licht zur äussersten Deutlichkeit und Wirkung gebracht, bewundern kann — und als Mensch mit lebendigem Auge geradezu bewundern muss, — wenn ich mir Gedanken machen muss über die weisse Weste des Violinspielers und die schlecht-

sitzenden Beinkleider des Sängers, oder über einen schönen Orden und eine schwere goldene Uhrkette — oder über das Perlencollier einer Sängerin, ihren zarten Hals oder ihre schönen Schultern — und man weiss doch, wie gern sich in unseren stärksten inneren Momenten das Kleine und Nebensächliche der Seele aufdrängt — so kann ich ja gar nicht zum Genuss kommen. Ich werde in meinem Hören gestört — gar nicht von anderen Störungen zu reden, die zu den Unarten des Publikums gehören — etwa wenn ein junges Mädchen ihren heimlichen Liebsten im Saale entdeckt hat und mit ihm Augenzwiesprache hält — oder wenn ich die Operngucker die Reihen abstreichen sehe — oder wenn eine Kokette sich vorteilhaft zur Geltung bringt, die, einmal gesehen, immer wieder in mein Gesichtsfeld tritt, wenn ich mich nicht innerlich energisch wehre — wodurch ich mit diesem Augenerwehren um mein volles Hören ein herrliches Beethovensches Andante lang gebracht werden kann. Ich komme also ganz von selbst, aus äusseren, praktischen Erwägungen — dazu, dem Gehör den Vollbesitz über mich zu verschaffen, dadurch, dass ich seinen grössten Gegner, das Auge, ruhen lasse. — Übrigens, in Paranthese: nicht nur dem Laien mag es so gehen, auch dem Berufsmusiker, dass das Auge in Opern wenigstens streckenweise Herrschaft über das Ohr gewinnt. Bei Wagner hab ich ganz besonders dagegen anzukämpfen, und ich erinnere mich, nach dem ersten Anhören einer Wagneroper nur einen allgemein dumpfen Gesichts- und Gehöreindruck gehabt zu haben, weil Wagner eben gleich kräftig dichtungsdramatisch — worin ich das Schauspielerische begreife, — wie musikdramatisch arbeitet.

Ich mache darum den Vorschlag, unsere Konzerträume zu verdunkeln! Damit dieser Vorschlag richtig verstanden und ausgeführt werde, will ich, vom äusseren Praktischen abgesehen, von dem inneren Wesen der Musik ausgehen, dass ich so seine Art modifiziere und ihre Berechtigung erweise. Denn auch hier sind die inneren Werte der Dinge wichtiger als die äusseren der Erscheinung; die rein abstrakten der Kunst aber sollen ja über die konkreten des Lebens triumphieren und gerade darin ihre Höherwertigkeit haben. O ja, ich gebe zu, aus dem rohen Lärm des Tages kann mich ein Lied, das ich höre, plötzlich in allem Lärm höre, weitab, in „höhere Regionen" tragen, und ich spreche mir auch die Fähigkeit zu, mich so ganz und gar von den Tönen ein- und gefangen nehmen zu lassen, dass Lärm und Alltag in mir ausgeschaltet sind, gleich als stehe ich in der Sonntagsmorgenfrühe auf einsamer Waldwiese, fern ab von Wohnungen und Menschen. Dass die Göttin so an uns herantreten kann, mag uns mit Dank gegen sie erfüllen — aber das schliesst nicht aus, dass wir ihr einen Tempel bauen und den Tempel bereiten. Nein, es fordert's erst recht.

Musik will lösen, befreien. Sie wendet sich in ganz erhöhtem Masse an unsere Phantasie. Sie enthebt uns dem Wirklichen, dem Nahen, dem Schweren, sie entführt uns in die Weite, und ihr Reich ist die Unendlichkeit. Sie ist wie das Meer — sie hat die Unendlichkeit des Horizontes, sie hat das freie, hohe Gewölbe des Himmels. Musik, grosse Musik auf weitem, freien Meere — das muss einen unendlichen Genuss geben, das muss eine Andacht geben, ein Niederknieen und Preisen der Schönheit in uns, wie auf Klingers wunderbarem Blatte. Musik ist wie der Mondschein, der Busch und Thal füllt und unsere Seele ganz löst, auflöst in Träumen und Sichverlieren, die Dinge ihres äusseren Wesens entkleidet und ihr Wesentliches aufthut. Musik spricht aus Tiefen zu uns, die der harte Tag nicht kennt — Musik redet aus Höhen, die die schwere Nacht nicht weiss — Musik geht über die Erde in der Stunde, da Tag und Nacht sich küssen, redet zu uns, kündet uns, tröstet uns, enthebt uns und umhüllt uns mit ihren. Schleiern. Musik ist die Kunst der Dämmerung, der Stunde, da die inneren Sinne und innersten Bewusstheiten in uns befreit werden, da wir Träumer sind und Dichter, Kinder und Seher, und das äussere Leben abstreifen, weil wir das innere Leben haben. Ich stelle keine Formel auf und singe keine Hymnen, ich empfinde so. Dann und wann konnte ich mein Empfinden an anderen nachprüfen — ich fand manchen Künstler, der ähnlich reagierte — und schliesslich hatte ich genügend Gelegenheit, in den Gottesdiensten der katholischen Kirche gerade nach der Seite das feinste Inscenesetzen zu bewundern und zu studieren, denn nichts in der Welt bringt die Mystik der Farben und Töne zu so überwältigender, raffinierter Wirkung, wie die katholische Kirche, in der, freilich den meisten Priestern und Laien unbewusst, ein alter, eminenter Künstlergeist die Feste leitet. Das Tageslicht ist abgetönt vom bunten Glas der Fenster, das Innere ist dämmernd erhellt vom schwanken Lichtschein der Kerzen. So gewinnen wir die innere Stimmung zum Gottesdienst. Und Kunstdienst ist Gottesdienst — ich bin ein unbedingter Verfechter der religiösen Wirkung der Kunst, jeder Kunst, besonders aber der Musik und Dichtkunst. Die Dämmerung im Konzertsaal soll den Konnex mit dem Kunstwerk in uns herstellen, soll dem Gemüte die Herrschaft in uns geben, der Phantasie die Fesseln lösen, die ihr der harte Tag in der Berufsarbeit geschmiedet, die ihr die quälende Sorge in der lastenden Nacht angelegt. Also nicht Helle — nicht Nacht. Helle stört, lenkt ab, Dunkel drückt. Dämmerung!

Die ausführenden Künstler kommen leicht in Sorge, nicht gesehen, nicht genug gesehen zu werden. Sie selbst wollen ein Recht dazu haben — und sie sollen es haben. Und auch ihre Arbeit ist wert, dass sie als Arbeit erkannt und gesehen werde. Wohl — aber einmal ist dem höheren Zweck der nähere und persönliche zu opfern — ich möchte sagen: wer

sich mehr liebt als die Kunst, liebt die Kunst überhaupt nicht. Und dann soll der Künstler gesehen werden. Es wäre falsch, Bühne oder Podium dunkel, ganz dunkel zu machen — und zwischen strahlender Helle und mattem Lichte liegen viele Stufen, die ausprobiert werden müssten. Etwas muss das Auge haben — es ermüdet vom Garnichtsehen, und diese Ermüdung ist so schlimm wie Ablenkung. Ich sehe den Geiger in verschwommenen Konturen — nicht quälend undeutlich — ich sehe die feinen Bewegungen des Handgelenks — ich sehe das architektonisch aufgebaute Bild des Cellisten, die springenden, gleitenden Finger — ich sehe das Gesicht des Künstlers etwas heller als den übrigen Körper — nochmals, es darf für das Auge nichts quälend Fragendes im Bilde geschaffen werden — aber ganz und gar deutlich muss ich Auge und Mund des Sängers und der Sängerin, und sei es die hässlichte, sehen. Das ist für die Verständlichkeit notwendig — Augen und Lippen sprechen fürs Ohr durch das Auge mit. Aber Schärfen und Härten müssen vermieden werden: die hartweisse Brust im schwarzen Rahmen der Frackweste — Schmuck, Muster, Schimmer, Schnitt der Damenrobe. Der ausübende Künstler muss gewissermassen einen monumentalen Eindruck machen — dass vieles Bewegen falsch ist, hat man ja längst erkannt — in seiner Erscheinung muss Ruhe sein, die Ruhe der Totalwirkung, nicht die Zersplitterung durch das Detail. So nur kommt der ausübende Künstler zur wahren Geltung, zu einer persönlich-künstlerischen Gestaltung selbst, als Unterstützender seiner Kunst — und wird nicht Schaufensterauslage für platte Neugier.

Ich möchte sagen: das elektrische Licht ist der Feind der Musik. Aber es ist bequem — und es ist zu verschiedenen Wirkungen leicht zu handhaben. Es ist nicht schwer, von verschiedenen Punkten der Decke aus das Licht zu zerstreuen — in jeder Lichtquelle nicht zu grosse Kerzenzahl einzuschalten und die eigentliche Beleuchtungswirkung aufzuheben. Ich will damit sagen, dass man die Quellen nicht spüren darf, dass der Lichtschein über uns etwas Allgemeines haben muss, dass er nichts im Raum besonders hervorhebt, und dass er sich mit der Beleuchtung auf Bühne und Podium unbedingt vereinigt. Thut er das nicht, wirkt der Saal zu dunkel gegen die Bühne oder umgekehrt, so ist's verfehlt.

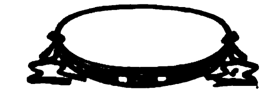
Da muss ich freilich noch ein paar Worte über die Ausschmückung des Saales sagen. Man könnte als Konsequenz meiner Ausführungen verlangen, dass dem Charakter der Musik entsprechend, der Saal getönt werden müsse, ein Menuett Rokoko verlange u. s. w. Dagegen sage ich, diese Konsequenz geht von einer Seite aus, die ich ja gerade unterdrückt habe, da ich sie betonte: der äusseren, dem Rahmen. Es würde dem Rahmen des Saales nicht untergeordnete sondern übergeordnete Bedeutung geben, die

ich ja bekämpfe. Ich will den Rokoko- und Renaissancesaal nicht, nicht die Unruhe der Wände und protzige Ausschmückung der Decke. Für jedes Stück eine besondere Tönung gäbe ja eine Unruhe wieder, die, wenn auch geringer wie die eben bestehende, doch noch übel genug wäre. Der innere Mensch müsste sich wieder umstimmen — und ich dächte doch, auf den inneren Menschen hab' ich den Hauptnachdruck gelegt. Ich will vom Saale nicht, dass er eigentlich unterstütze, sondern dass er nicht ablenke. Ich will ihn darum in einem neutralen, wenig reflektierenden Tone, in einem milden Tone, der das Licht weich in sich legt. Ohne weitere Verzierungen will ich den Saal, in vornehmer festlicher Ruhe.

Freilich eines muss ich zu der oben gezogenen Konsequenz noch bemerken: dass sie überhaupt Wort haben kann, ist einzig der Barbarismus unserer Konzertprogramme schuld. Unsere Konzerte sind ja viel zu lang und bei dieser Länge noch dazu ganz und gar uneinheitlich. Genügten nicht zwei Stücke — zwei, die sich ergänzen, oder zwei, von denen das eine übergeordnet erscheint — oder zum Orchesterstücke Solomusik als Ergänzung und höchstens zum Solo ein kurzes entsprechendes Orchesterstück als Schlussleiste. Dann entweder eine Pause — oder das ganze Konzert in einem Zuge. Die Pause mag auch die Damen befriedigen. Schönheit sehen, um Schönheit besser hören zu können, soll ihnen auf diese Weise konzessioniert sein. Reformen dürften auch hierin nicht einseitig sein. Nichts wird der Reform gefährlicher als die Einseitigkeit — und nicht neue Versuche machen Überzeugte und Anhänger, sondern neue Ganzheiten!

Das alles scheint mir eine Beachtung selbstverständlicher Dinge. Aber das Selbstverständliche wird, lange nicht beachtet, gerne Raffinement genannt, wenn einmal darauf hingewiesen wird. Gänzlich vernachlässigt ist auch die Licht- und Stimmungswirkung des Konzertraumes nach dem Konzert. Da muss man sehen. Aber es darf nicht plötzlich grell hell gemacht werden.

Man sollte dem Konzertsaal einen Vorsaal geben, der den Übergang in die nüchterne Wirklichkeit herstellt — hat schon jemand an sich beobachtet, dass er im stillen Dorf Kirchenandacht ganz in sich austragen kann, in der Stadtstrasse geradezu daraus gejagt und gestossen wird! — so sollte man auch in diesem Vorsaal sein Inneres, sein Bewegtes, Aufgewühltes, sein Betendes, Träumendes in sich zur Ruhe legen, sich zum Wirklichen ausgleichen können. Ein Architekt, der fein Musik zu empfinden versteht, müsste ihn abstimmen. Ich wüsste zu sagen, wie ich's mir dächte — aber die Forderung dieses Konzertvorsaales soll mein Schluss bleiben.





JULIUS HEY

Die Musik I. 14

hatte, dieselben dem Verständnis der Sänger nahe zu bringen. Julius Hey war das praktische Medium zwischen dem Schöpfer und den auserwählten Ausführern des Bayreuther Kunstwerks, er war der wahre Geselle des Meisters, dessen hoher Künstlerschaft in der Betrachtung der letzten 18 Lebensjahre Wagners an erster Stelle zu gedenken ist.

Wenn wir zu seinem demnächst stattfindenden 70. Geburtstag uns in Kürze den nichts weniger als auf glatter Bahn sich abspielenden Werdegang des am 29. April 1832 zu Irmelshausen in Unterfranken Geborenen vergegenwärtigen und sein Wirken dabei einer gerechten Würdigung unterziehen, so tragen wir nur einem Gefühl der Dankbarkeit einem Manne gegenüber Rechnung, der es unternahm, der deutschen Gesangskunst eine wissenschaftliche Basis zu geben und ihr Pfade zu weisen, welche geeignet waren, uns eine neue Welt gesanglicher Anschauungen zu eröffnen. Bevor Hey, der schon als kleiner Knabe durch sein Orgelspiel und sein Talent zum Porträtmalen im heimatlichen Kreise auffiel, zu dem wurde als was ihn die heutige internationale Musikwelt kennt, hat er unter mannigfachen Entbehrungen und Enttäuschungen sich in scharfem Zickzack durch das Leben ringen müssen. Als zwölfjähriger Knabe kam er nach Göttingen in die Lehre des Architekten und Kupferstechers Dr. Cavallavi, wo er bis zu seiner im Jahre 1853 erfolgten Übersiedelung an die Malerakademie in München, neben dem Spezialunterricht Gelegenheit hatte, seine allgemeine wissenschaftliche Bildung zu erweitern. In München wandte er sich der Landschaftsmalerei zu, die seine tief innerliche Natur am meisten anzog. Bei aller Liebe zur Malerei, wuchs seine Sehnsucht zur Musik immer mehr. Er musizierte und komponierte so viel er konnte, bis er 1859 auf den Rat des damaligen allmächtigen General-Musikdirektors Franz Lachner in München, dem man ohne Wissen Heys einige seiner Kompositionen vorgelegt hatte, der Malerei Valet sagte, um sich unter der Leitung dieses Meisters ganz der Musik zu widmen. Nach der Thronbesteigung Ludwig II. (1864) überreichte Hey dem jungen Monarchen in einer ihm bewilligten Audienz eine grössere Komposition. Der junge König, der Richard Wagner kurz vorher nach München berufen hatte, sprach begeistert über den Meister und wünschte Hey mit ihm bekannt zu machen. Wenige Tage später lernte er dann auch den Mann persönlich kennen, der nunmehr auf die Richtung seiner künstlerischen Bestrebungen von so entscheidendem Einfluss werden sollte. Schon als Maler hatte Hey bereits die Bekanntschaft des oben erwähnten Friedrich Schmitt gemacht und war dessen Schüler geworden. Schmitt, ein Freund Wagners, wurde nach München berufen und so wurde Hey auch von dieser Seite aus mit Wagner bekannt, der seine Einsicht in gesanglichen Angelegenheiten sehr bald schätzen lernte und ihn schon bei der Aufführung des „Tristan“ (München 1865) als Assistenten Schmitts beschäftigte. Als dann auf Anregung Wagners die Musikschule in München unter der Leitung Hans von Bülows gegründet wurde, berief man neben Lehrkräften wie Wüllner, Cornelius, Bärmann etc. auch Hey dorthin als Lehrer des Sologesanges.

Hier entwickelte er eine segensreiche Wirksamkeit. Aus dem sich ansammelnden grossen Schülerkreis gingen Künstler hervor wie: Anton Fuchs, Ottilie Ottiker, das vorzügliche Käthchen in Götz' herrlicher Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“, die unvergessene Hedwig Kindermann, Franz Greve, Frau Görtz-Brandt, eine der musikalischsten Sängerinnen ihrer Zeit, Karl Perron, Messchaert und andere. Hier entwickelten sich die Anfänge zu seinem späteren Lebenswerk „Deutscher Gesangunterricht“. Mitten hinein in diese Hey in jeder Weise zusagende, wenn auch aufreibende Thätigkeit kam der Ruf Wagners am 3. Juni 1875, ihm bei der in Aussicht stehenden Erstaufführung der Tetralogie als gesanglicher Beirat zur Seite zu stehen. Wie Hey diesem Rufe Folge leistete, wie er seine ganze Thatkraft daran setzte, dem bisher unerhörten und viel umstrittenen

Unternehmen zum Sieg zu verhelfen, hat Hey selbst in der „Neuen Deutschen Rundschau" (Heft 5. 1901) in treffendster Weise erzählt. Mit und durch die Bayreuther Zeit, in stetem Zusammenarbeiten mit dem Titanen, der der Welt das viel bekämpfte Kunstwerk der Zukunft schenkte, ist Hey zum vollbewussten Hüter der Bayreuther Tradition, zum authentischen Vermittler der von Wagner geschaffenen Vortragsgesetze geworden und erkannte es als seine Pflicht, den Sprachgesang, wie er ihn theoretisch und praktisch beherrschte, für alle Zeiten festzulegen. Mittlerweile waren die künstlerischen Zustände an der Münchener Musikschule nicht mehr die idealen geblieben, wie nach der Gründung. Bülow, Wüllner wirkten nicht mehr dort. Cornelius war gestorben; und trotzdem man an der Hofbühne Wagners Werke schon des Kassenrapportes wegen nicht umgehen konnte, begegnete man allem, was irgend wie mit Wagner zusammenstimmte, mit heimlichem Groll. Besonders musste das Hey, als die bekannte rechte Hand des Meisters fühlen. Die Aussicht aber, mit Wagner auch weiterhin praktisch in Bayreuth zusammen zu arbeiten, der Idee einer Stilbildungsschule, wie sie der Meister des öfteren mündlich und schriftlich (Brief Wagners an Hey am 8. Okt. 1877) mit ihm besprochen, greifbare Formen zu verleihen, liess seinen Mut nicht sinken. Da starb Wagner plötzlich (1883) und mit ihm wurde der Plan: die Sänger für die Aufführung seiner Werke in eigener Schule zu erziehen, begraben.

Noch in demselben Jahre forderte Julius Hey seine Entlassung aus der Musikschule, um sich nunmehr so viel wie möglich seinem Lebenswerke, das dann auch bereits 1885 bei Schotts Söhne in Mainz erschien, zu widmen.

„Deutscher Gesangunterricht, Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags," so lautet der Titel des die Frucht vieler Jahre praktischer Arbeit zusammenfassenden Werkes. Seine Herausgabe war eine aufsehenerregende Grossthat. In konsequenter logischer Entwicklung folgt hier Hey dem von Wagner vorgesteckten Ziele: den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu bringen. Mit absoluter Klarheit und bis ins kleinste Detail mit sorgfältiger Sachkenntnis geschrieben, hat das genial angelegte und ebenso durchgeführte vierteilige Werk alles auf diesem Gebiete Bestehende, ja selbst Schmitts schon oben erwähnte Gesangschule, weit hinter sich zurückgelassen. Dutzende gesangstheoretischer Werke erblickten seitdem das Licht der Welt, ungezählte Verfasser erklärten in mehr oder minder geistvoller Weise den staunenden Gesangsbeflissenen nunmehr den Stein der Weisen gefunden zu haben, doch unerreicht steht Heys Lehrbuch wie ein Fels in einsamer Grösse da. In allen Weltteilen seines Wertes gewürdigt, war es den Anhängern des sogenannten bel canto ein Dorn im Auge. Der Kläffer waren nicht wenige, doch mussten sie der That Heys die Fülle des positiven Wissens und die durchgeistigte Gewissenhaftigkeit in der Behandlung des reichen Materials zugestehen. Stellen diese von den Widersachern anerkannten Vorzüge Heys Wollen allein schon damit in den Vordergrund gesangstheoretischer Geschehnisse, so haben wir ihm zu danken, die Grundfesten denkfauler Tradition erschüttert und einen ungeahnten Umschwung auf sprach- und stimmphysiologischem Gebiete errungen zu haben. Ausserdem war Hey der erste, welcher in richtiger Erkenntnis des Studiums Wagnerschen Stiles die Rückwirkung fühlte, welche die Ausgestaltung des Sprachgesangs, selbst bei intellektuell weniger Begabten, auf die Vertiefung des Ausdrucks bei Werken anderer Komponisten ausübte. Waren wir früher daran gewöhnt, die menschliche Stimme nach ihrem instrumentalen Tonvolut zu beurteilen — wer Ohren hat zu hören, kann diesen Standpunkt in den Konzertsälen Berlins heute noch mehr als reichlich beobachten — so hat uns Hey zu der Anschauung bekehrt, dass die instrumentale Tonschönheit und Kehlfertigkeit durch die Plastik der Wort- und Satzphrasierung, sowie der Energie des Sprachaccents nicht allein keine Einbusse erleidet, sondern vielmehr zu weitaus grösserer und eindringlicherer Wirkung gelangt. Die

mit peinlichster Sorgfalt wissenschaftlich begründeten Lehrsätze Heys haben während der 17 Jahre seit der Herausgabe des Lehrbuches das volle Verständnis weiter Kreise gefunden. In richtiger Würdigung der Sachlage jedoch dürfen wir uns nicht verhehlen, dass der populäre, breitschichtige Erfolg des Werkes noch lange nicht im Verhältnis zu seiner dem Kunstwerk von Bayreuth adäquaten geistigen Grösse steht. Und wenn ich behaupte, dass wir dieser Sprachgesangslehre gegenüber in vieler Beziehung vor einem Stück Zukunftsmusik stehen, so will ich damit sagen, dass, wenn die Nachwelt sich erst aus dem dialektischen Schlendrian aufgerafft hat, der deutschen Sprache das ihr von der Natur verliehene individuelle Klangvermögen zu geben versteht und auf dem Standpunkt angekommen sein wird, den Gesang als die natürliche Multiplikation der Sprache zu betrachten, dann die wissenschaftliche That Heys erst dem allgemeinen Verständnis begegnen wird und sein Lehrbuch im wahrsten Sinne des Wortes ein Katechismus für die Sängerwelt werden muss. Dass wir damit jetzt noch nicht so weit sind, wie es für das Musikdrama und die stilistische Ausbildung der Sänger überhaupt so sehr wünschenswert wäre, ist zum Teil Heys Schuld selbst — ich stelle mich dabei künstlerisch auf den gesanglichen Durchschnittsstandpunkt — indem er speziell in Bezug auf die allgemeinen musikalischen Fähigkeiten an Vorbildung zu viel voraussetzt. Wir dürfen nicht vergessen, dass der Gesangstudierende, und sei er der musikalischste, die Konzentration seiner geistigen Kräfte zunächst für das Erkennen und die subjektive Behandlung seines ihm von der Natur verliehenen Organes gebraucht. Hey geht im Hinblick auf die Erfordernisse des Musikdramas mit bestimmter Absicht jeder Erleichterungskonzession aus dem Wege, nach der musikalischen, wie rhythmischen und stimmlichen Seite hin die Anspannung aller geistigen Kräfte verlangend. Im Interesse des schnelleren Anwachsens der Zahl derer, welche Julius Heys bahnbrechenden neuen Gesichtspunkten theoretisch und praktisch Verständnis entgegengebracht haben und daraus resultierend den allgemeinen populären Erfolg, den das Lehrbuch vor allen anderen verdient und der ihm früher oder später werden muss, gewährleisteten, wäre eine teilweise Vereinfachung von praktischerer Zweckdienlichkeit gewesen.

Doch sei dem wie ihm wolle, das geistvollste gesangstheoretische Lehrbuch, ob schwer oder leicht zu bewältigen, folgt es auch in alle nur möglichen Sackgassen menschlicher Stimmverwirrung, kann bei diesem subjektivsten aller Studien immer nur allgemeine Anhaltspunkte geben. Diese dann von Fall zu Fall zu individualisieren, muss dem psychologischen Scharfblick und dem jede tonale Schwingung fein empfindenden Ohr des Lehrers überlassen werden. Hey, der sich eine auf viele Länder der Erde verteilte Schar Wissender zur praktischen Übertragung seiner Schule erzogen, hat durch die That bewiesen, dass er auch als Praktiker seiner Theorie bester Interpret ist. Hier wie dort entwickelt er aus der freien künstlerischen Beherrschung des sprachlichen Ausdrucks die natürliche Grundlage für den sprachgesanglichen Vortrag, während die Ton- und Stimmbildung an der Hand der melodisch und rhythmisch überaus reizvoll ausgestalteten stufenweis fortschreitenden Übungen uns nach und nach zu den Hauptvortragsarten der gesanglichen Kunstgattungen vorbereitet und führt. Nichts ist falscher, als ihn in seinem Streben nach plastischer Ausgestaltung des Wortes der „Konsonantenjägerei“ oder gar der Stimmenüberanstrengung zu beschuldigen; ihm ist der — bleiben wir bei dem beliebten Ausdruck — bel canto das Mittel zum Zweck den sinnlichen Klangzauber des Organs mit dem Idealklang des Wortes zu verschmelzen und hieraus die seelische Vertiefung, die durchgeistigte Grösse der Auffassung zu erstreben. Doch auch hier wäre es panegyristisch einseitig von mir gedacht, wenn ich nicht wiederum ausdrücklich betonte, dass Hey, wie er theoretisch eine hohe künstlerische Leistungsfähigkeit verlangt, praktisch zum mindesten den gleichen Standpunkt einnimmt. Sogenannte bequeme Sänger, die angeblich aus

Gründen drohenden Stimmverlustes durch die Weigerung, „Wagner" singen zu wollen ihre geistige Inferiorität bemänteln — sie gehören auch heute noch nicht zu den Seltenheiten — Trillertroubadoure und diejenige Sorte — Wagner charakterisierte sie in seinem schon erwähnten Bericht an König Ludwig II. köstlich — deren dumpfer fast blödsinniger Zustand der Geistesbildung, welcher das „Befassen mit ihnen zur Pein machen" ... haben allerdings in Heys praktischer Schule wenig Aussicht auf Erfolg. Ein beiderseitiges Missverstehen dürfte da zum baldigen Fiasko des Studiums führen.

Im Jahre 1887 übersiedelte Hey von München nach Berlin, um sich auch hier in ausgiebiger Weise dem praktischen Unterricht zu widmen. Diesem verantwortungsreichen Amte steht der jetzt die Schwelle des Greisenalters überschreitende Künstler und prächtige Mensch noch heute in ungeschwächter Kraft des Körpers und des Geistes vor. Die grosse Zahl tüchtiger, aus seiner Schule hervorgegangener Schüler beweisen hier wie früher in München die eindringliche Kraft und Logik seiner Theorie in praktischer Übertragung.

Diese kleine Skizze von Julius Heys Leben und Wirken könnte nicht einigen Anspruch auf Vollständigkeit machen, wenn ich nicht auch kurz seiner kompositorischen Thätigkeit gedächte, der Frucht seiner Mussestunden. Eine grosse Zahl Lieder für Männer- und Frauenstimmen, 2 Hefte köstlicher Kinderlieder, 6 Hefte Duette, vielfach allerliebste kleine Dichtungen seiner zweiten Gattin, der unter ihrem Mädchennamen bekannten Schriftstellerin Amélie Benfey, benützend, beweisen Takt für Takt, dass ein genauer Kenner der menschlichen Stimme sie geschrieben. Originelle Melodik, Einfachheit der Empfindung, schelmische Grazie sind die auf interessanter Harmonik aufgebauten, kontrapunktisch fein ciselierten nicht zu unterschätzenden Charakteristika seiner Kompositionen. Vieles ist im Druck erschienen, vieles liegt leider nur im Manuskript vor; so diverse Chor- und Instrumentalwerke, von denen ich nur das vom deutschen Musikverein (1875) preisgekrönte Klavierquartett und die Romanzen für Bratsche und Klavier erwähnen will. —

Haben wir aus dem vorhergehenden die künstlerische Gesamterscheinung Julius Heys, der wie keiner dem Genie Wagners ein Helfer in der Sängernot war, als eine der ehrlichsten und wohlthuendsten kennen gelernt, so dürfen wir nicht vergessen, den in seinem ganzen Denken und Fühlen deutschen Mann als denjenigen Meister zu begrüssen, der zuerst es als eine nationale Pflicht einsah in einer deutschen Gesangschule das Fundament unserer gesanglichen Zukunftsentwicklung zu suchen und festzulegen. Abhold aller ohrenkitzelnden Effekthascherei, Feind aller fremdartigen, verblassten, unserm germanischen Empfinden zuwiderlaufenden Traditionen, sind ihm die lebendigen Wechselbeziehungen von Sprache und Gesang, ihre Verschmelzung zu idealer Einheit die Grundbedingungen des deutschen Vortragsstiles. Julius Hey hat uns in seinem monumentalen Lebenswerk die Pfade zur Erreichung dieses Zieles gezeigt. Folgen wir ihnen und wir haben eine „deutsche Gesangskunst"!





DIE NEUE SYMPHONIE VON JEAN SIBELIUS

Von Dr. Karl Flodin-Helsingfors

Im letzten Konzert des finnländischen Tondichters Jean Sibelius in Helsingfors wurde seine neue Zweite Symphonie (Manuskript) aufgeführt. Mit diesem Werk giebt der Komponist einen erneuten Beweis seines reichen Schaffensvermögens. Die Symphonie steht in D-dur und unterscheidet sich in Form und Inhalt wesentlich von der ersten auch in Deutschland bekannt gewordenen Symphonie. Wenn in dieser ein düsteres, leidenschaftliches Pathos zum Ausbruch kommt, waltet in der neuen Symphonie eine lichtere, zuversichtlichere Stimmung, die aber doch reichlich mit jener trotzigen, alle Rücksicht verachtenden, in dem eigenen Wesen des Tonsetzers begründeten Melancholie, bekanntlich dem Grundton allen finnischen Sanges, vermischt ist. Man kann nicht behaupten, dass Sibelius in seiner neuen Symphonie so national finnisch wäre, wie in seinen früheren Orchesterwerken. Auch ist er unabhängig von fremden Einflüssen. Der einzige Meister, der dem Hörer dann und wann in Erinnerung käme, ist Tschaikowsky Sonst ist er ein Eigner vom ersten bis zum letzten Takt. Das neue Werk birgt eine Fülle sich jagender Ideen, die eine Künstlerhand meistert. Die innere Einheitlichkeit ist es, die dieser neuen Schöpfung ihren hauptsächlichen Wert verleiht. Obwohl die Form keine landläufige ist, bleibt Sibelius' jüngste Symphonie immer Symphonie und hat nichts gemein mit ihren Abarten: Symphonische Dichtung oder Symphonische Suite.

Der erste Satz ist ein Allegretto von ausgeprägtestem Scherzo-Typus; anfänglich idyllisch, dann voll innerer Unruhe, die etwas Fremdes vorzubereiten scheint wie überhaupt der Charakter einer Vorbereitung durch den ganzen Satz zieht, der in einem refrainartigen Schluss, der dem Streichquintett zufällt, piano ausläuft. Der zweite Satz verleugnet anfänglich seinen Andante-Charakter: ein längeres Fugato der Bässe in ziemlich schnellem Tempo setzt ein, wird aber bald durch eine breitströmende Melodie in den Holzbläsern, die die Andante-Stimmung markiert, abgelöst. Der Satz geht in mächtigen Steigerungen fort und kulminiert in einem ergreifenden, volltönigen Gesang des ganzen Orchesters, einem Gesang, bebend von Schwermut und beinahe funebraler Feierlichkeit. In seinen Proportionen ist dieser der breiteste Satz. Das Scherzo ist ein wirbelndes Vivacissimo, unterbrochen von einem kurzen, aber sonnig-freudigen Trio, das nach der Reprise des Vivacissimo nochmals erklingt und unmittelbar zum Finale überleitet, das so fast unmerklich eintritt. Jauchzende Trompetenfanfaren verkünden eine neue Gedankenwelt, dem ein kurzes sehr prägnantes Motiv folgt, das dem ganzen Satz die Basis giebt. Das Finale ist unzweifelhaft der leichtest zugängliche Teil der Symphonie. Eine strahlende Klarheit wölbt sich wie ein Himmel über dem Schlusssatz; wuchtige Crecendi steigen auf, von innigen Melodieergüssen unterbrochen, und nach einer langen fugierten Stretta, die zuerst von den Bässen nachher von den verschiedensten Instrumentengruppen intoniert wird, tritt der Schluss ein mit triumphalem Hörnergeschmetter, Paukenwirbel und breiten Accorden der Streicher und Holzbläser. Eine imponierende von heiterstem Optimismus erfüllte Apotheose, die einen gewaltigen Eindruck hinterlässt!



BÜCHER

I. **Malwida von Meysenbug:** Memoiren einer Idealistin. Drei Bände. Sechste Auflage. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

II. **Max Steinitzer:** Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. Verlag: Alfred Schmid Nachf., München.

I. Jetzt haben die berühmten „Memoiren einer Idealistin" der Baronin Malwida von Meysenbug ihre sechste Auflage erlebt, ein Beweis, dass das deutsche Volk das grösste Memoirenwerk einer Frau zu schätzen weiss! Über das Buch selbst ist ja wenig mehr zu sagen; seine Bedeutung, auf die kein Geringerer als Friedrich Nietzsche so oft und so begeisternd hinwies, ist bekannt. Aber den Lesern der „Musik" sei das Werk angelegentlich empfohlen. War doch die jetzt 86jährige, noch heute in frischer Rüstigkeit in Rom lebende und emsiglich arbeitende Verfasserin bekanntlich eine der intimsten Freundinnen Wagners, und sie ist noch heute aufs engste mit dem Wagnerschen Hause befreundet. Das Buch enthält gegen den Schluss hin die so oft citierte Schilderung des Pariser Tannhäuser-Skandals. Noch mehr als in diesem Buch tritt in dem Nachtrag zu den „Memoiren", im „Lebensabend einer Idealistin", die Persönlichkeit Wagners in den Vordergrund liebevollster Betrachtung. Selten fand der Mensch Wagner eine so treue Schilderung, wie sie in diesem ergreifenden Werk, in dem die Verfasserin vom Leben Abschied nimmt, gegeben wurde. Richard Wanderer.

II. Ein Dutzend geharnischter Epistel de rebus omnibus et quibusdam aliis, in denen so ziemlich „jeder" sein Teil kriegt. Mit köstlich-frischem, urwüchsigem Humor, dabei aber auf Grund einer ganz soliden Bildung und auch mit dem redlichen Bestreben, zu bessern und zu belehren, werden eine Reihe von Auswüchsen, Übelständen, Modethorheiten etc. unter die kritische Lupe genommen. Somit ist das Motto:

> Nicht für den lieben Nächsten bloss,
> 'S ist manches auch für dich.
> O Mensch, bewein' dein' Sünde gross!
> Wen's juckt, der kratze sich.

zweifellos vollauf berechtigt. Von den 12 Briefen, welche den Inhalt der 80 Seiten starken Brochüre bilden, haben mir No. 1: An Herrn O. Lümpke, Musikreferent des Tagblattes in Kohlenfurt und ganz besonders No. 3: An Herrn Volkhart Asmeyer, Tonkünstler, Gross-Überfeld, Berwulfstrasse (merkst du was, geliebter Leser?) am meisten zugesagt. Wie der Verfasser mit wahrhaft blutigem Hohn unsere Neuesten, für welche die Melodie eine abgethane, zum alten Eisen zu werfende Sache („es ist herzlich gemein, Familie zu haben", sprach das Maultier!) bei den Ohren nimmt, das ist von wahrhaft herzerfreuender Frische, und genau nach Th. Storms bekannter Theorie („Blüte edelsten Gemütes ist die Rücksicht u. s. w.") gearbeitet. Niemand wird diese Kapuzinaden ohne Anregung und Genuss aus der Hand legen.

M. Steuer.



MUSIKALIEN

I. **A. M. Bartholdy & Wilh. Volz:** Pan. Eine Fauns Komödia in 2 Aufzügen. Nach Maler Müllers Idylle von A. M. Bartholdy. Mit Musik und Zeichnungen von W. Volz. Konstanz bei J. A. Pecht. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

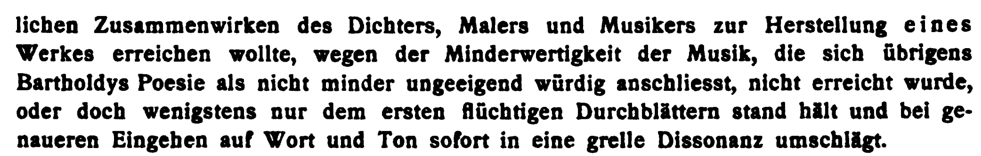
II. **Arnold Mendelssohn:** Federzeichnungen. Fünf charakteristische Stücke für Klavier zu zwei Händen. Verlag: Dreililien, Berlin.

III. **W. Junker:** Thema und Variationen für Pianoforte zu zwei Händen, op. 22. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

IV. **Philipp Scharwenka:** Frühlingswogen. Symphonische Dichtung für grosses Orchester, op. 87. Berlin, Carl Simon.

V. **Franz Erkel:** Ouvertüre zur Oper Hunyadi László für Orchester. Budapest und Leipzig, Roszavölgyi & Co.

I. Mopsus. Eine Fauns Komödia in 2 Aufzügen. Nach Maler Müllers Idylle von Albrecht M. Bartholdy mit Musik und Zeichnungen von Wilhelm Volz. Konstanz bei J. A. Pecht. (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.) — Einen strengen künstlerischen Massstab darf man wohl nur an den illustrativen Teil der Fauns Komödia Mopsus, dieses äusserlich ungemein ansprechend sich präsentierenden Produktes harmloser Künstlerlaune, anlegen. Was uns hier zunächst angeht: die Musik des im vorigen Jahre verstorbenen vielseitig begabten Münchner Malers Wilh. Volz ist in jeder Beziehung die Arbeit eines Dilettanten, eines Dilettanten allerdings, dem — nach dieser einen Probe zu urteilen — ein gewisses, wenn auch kaum allzugrosses musikalisches Talent keineswegs ohne weiteres abgesprochen werden darf, und dessen Anlagen auch nicht ohne jede höhere Ausbildung geblieben sind. Der archaisierend pastorale Grundcharakter des Ganzen ist nicht übel getroffen und meist auch glücklich festgehalten. Da sich überdies Volz als Komponist mit sympathischer Schlichtheit und ohne alle Prätention als das giebt, was er ist, und von dem häufigsten Fehler des musikalischen Dilettantismus, besser komponieren zu wollen als man kann, sich durchaus frei erhält, so könnte man sich dabei beruhigen, dass ein Schuft mehr giebt als er hat, wenn es nicht prinzipiell unumgänglich nötig wäre, gegen das öffentliche Auftreten des Dilettantismus auch in seinen menschlich liebenswürdigsten Vertretern energisch zu protestieren. Gerade weil die Musik den Dilettanten — und, wie mir scheint, auch den komponierenden nicht bloss den reproduzierenden, — durchaus braucht, weil der Dilettantismus, richtig verstanden und ausgeübt, als das unerlässliche Mittelglied zwischen dem Berufsmusikertum und der gänzlich unmusikalischen Menschheit eine so wichtige Mission für eine gesunde Weiterentwicklung unseres Musiklebens zu erfüllen hat, gerade desshalb musste er, um einen Segen nicht in Fluch zu wandeln, sich jederzeit klar der Schranken bewusst bleiben, die ihm natürlicher Weise gezogen sind. Er durfte nie vergessen, dass er mit seinem Musizieren nur sich selbst und den durch die rein menschlichen Beziehungen der Verwandtschaft oder Freundschaft mit ihm verbundenen, nicht aber auch ferner stehenden eine Freude machen kann. Er sollte der Öffentlichkeit durchaus und prinzipiell fern bleiben. (Natürlich gilt dies nicht für den Fall, dass einer nur seiner sozialen Lebensstellung, nicht aber auch der Qualität seiner künstlerischen Leistungen nach Dilettant ist.) Vor allem ist es peinlich zu erfahren, dass ein Mann wie Volz, der auf einem anderen Gebiete echter und ernster Künstler war — ein wie hohes Streben ihn als Maler beseelte, das bewies auch denen, die ihn zuvor nicht näher gekannt hatten, die von der Münchner Secession nach seinem Tode veranstaltete Nachlass-Ausstellung —, dass selbst ein solcher Mann auf dem Felde, wo er blosser Dilettant war, nicht soviel Selbstkritik besass, um die Veröffentlichung seiner Musik zu unterlassen. Schade aber ist es, dass der harmonische Gesamteindruck, den Volz mit dem einheit-



lichen Zusammenwirken des Dichters, Malers und Musikers zur Herstellung eines Werkes erreichen wollte, wegen der Minderwertigkeit der Musik, die sich übrigens Bartholdys Poesie als nicht minder ungeeigend würdig anschliesst, nicht erreicht wurde, oder doch wenigstens nur dem ersten flüchtigen Durchblättern stand hält und bei genaueren Eingehen auf Wort und Ton sofort in eine grelle Dissonanz umschlägt.

II. Arnold Mendelssohn wird von vielen für eine bedeutende, oder doch zum mindesten sehr beachtenswerte künstlerische Erscheinung gehalten. Das wenige, was ich von ihm kenne — der Klavierauszug des „Bärenhäuter" und einige Lieder — hat mich noch nicht davon zu überzeugen vermocht, dass dem wirklich so ist, und auch die vorliegenden kleinen Klavierstückchen, die meist recht kurzatmig und weder inhaltlich bedeutend, noch auch — das mindeste, was man von solchen Sachen verlangen kann — klanglich sonderlich gefällig und ansprechend sind, haben mich nicht eines Besseren belehrt. Ich will nicht, was wohl ungerecht wäre, die Meister pianistischer Kleinkunst, einen Chopin oder Schumann, zum Vergleich heranziehen: aber wie viel geistvoller, feinsinniger und origineller haben selbst Talente zweiten Rangs, wie etwa Stephen Heller und Theodor Kirchner, derartige Sachen gemacht. Am relativ interessantesten sind von Mendelssohns Federzeichnungen das Bachschen Präludienstil imitierende vierte Stück (E-dur Vivo) mit seinem kanonisch geführten Schlussteile und das fünfte (C-dur Andante), wenn dieses letztere auch mehr invita Minerva „gesucht", als von der Inspiration der Muse „eingegeben" erscheint. Sehr zu rühmen ist die einfach vornehme Ausstattung, die den Heften von dem Verlage gegeben worden ist.

III. Junkers Variationen charakterisieren sich als eine wenig gehaltreiche, aber pianistisch nicht ungeschickt gemachte Schöpfung aus jenem sich ergebenden Grenzgebiete zwischen besserer Salon- und leichterer Virtuosenmusik, das von dem „höheren" Dilettantismus der Klavierspieler immer noch mit Vorliebe aufgesucht wird.

IV. Philipp Scharwenka wird niemals etwas schreiben, was nicht geschickt und wohlklingend gesetzt ist, aber auch kaum jemals etwas, über das man sich, sei es für oder wider, besonders aufregen könnte. Wie alle seine Sachen gehört auch die Symphonische Dichtung „Frühlingswogen" in die Klasse der vornehmen Unterhaltungsmusik und man würde, glaube ich, dem Komponisten Unrecht thun, wenn man höhere Massstäbe an sie anlegen wollte, als sie dieses Genre erlaubt. Ausgezeichnet, wenn auch mit vorsichtiger Beschränkung auf alterprobte Wirkungen instrumentiert, glatt und fliessend, allerdings auch etwas weich und süsslich in der Melodik, klar im Aufbau und in der Harmonik zwar frei von ganz gewöhnlichen Trivialitäten, aber doch auch nicht gerade gewählt und neu, noch ganz ohne einem feineren Empfinden anstössige Gemeinplätze, — mit allen diesen Eigenschaften dürfte das Werk kaum eine tiefer gehende innere, sehr wohl aber eine vortreffliche äussere Wirkung haben, d. h. einem anspruchslosen Publikum, das nicht mehr verlangt als einen harmlosen nicht allzu gewürzten und auch nicht allzu schwer verdaulichen Ohrenschmaus, immer und überall gefallen.

V. Franz Erkels Ouvertüre zur Oper „Hunyady László" begegnet man zuweilen auf den Programmen unserer Gartenkonzerte, wo sie dank ihrem ungarischen Nationalcharakter immer einen gewissen Effekt macht. Ob eine Neu-Ausgabe der Partitur vorliegt oder ob sie überhaupt jetzt zum erstenmale gestochen wurde, weiss ich nicht. Als Komponist von neun ungarischen Opern hat Erkel in seinem Vaterlande eine gewisse Berühmtheit. Für uns ist er von keinem ernsteren Interesse, es sei denn, dass man sich die Mühe nehmen wollte, diese Ouvertüre mit Liszts Symphonischer Dichtung „Hungaria" zu vergleichen, um daraus zu ersehen, wie verschieden das schöpferische Genie und ein geschickter Talentmann sich bei der Lösung nahe verwandter künstlerischer Aufgaben anstellen.

Rudolf Louis.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Gotha) 1902, No. 1—3. — Aus dem reichen Inhalt dieser sehr gehaltvollen Zeitschrift seien hervorgehoben: ein bedeutungsvoller Aufsatz, in dem Hugo Riemann den Mannheimer Musikdirektor Johann Stamitz (1717—1757) als einen der wichtigsten Vorläufer Haydns in Symphonie- und Kammermusik bezeichnet und diese Behauptung im Anschluss an sechs neu entdeckte Trios Stamitz' überzeugend begründet; ferner eine vortreffliche „Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester" von Prof. Emil Krause und die interessante Ausgrabung eines musikalischen Kuriosums — des „Neuen und sehr kurios-musikalischen Instrumentalkalenders" von Gregor Joseph Werner, Haydns Vorgänger beim Fürsten Eszterhazy — durch Otto Schmid. R. Louis widmet Rheinberger einen schönen Nekrolog, Otto Schmid berichtet über die Première der „Feuersnot" in Dresden, zum 100. Todestag J. R. Zumsteegs schreibt Max Puttmann, über den Gothaischen Kapelldirektor Georg Benda (1721—1795) handelt ausführlich und aufschlussreich Paul von Ebart. Besonders gedacht sei eines prächtig-verständnisvollen Artikels über Mahlers 4. Symphonie von R. Fiege: er möchte das Werk überschreiben „Die zwei Weihnachten des Kindes". Das erste feiert es auf Erden, lustig und lärmend, um den Christbaum tanzend, nachdem es zuvor im Traum das Fest ganz weihevoll geschaut. Das Adagio spinnt des frommen Kindes Leben weiter, bis zu einem schrecklichen Missklang — dem Tod. Nun kommt Kindlein in den Himmel und begeht das rechte Weihnachtsfest, weit herrlicher als jedes irdische.

KORRESPONDENZBLATT des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland 1902, No. 3. — Ein einleitender Artikel empfiehlt als ein treffliches Mittel, das Volk zu bilden, Volkskirchenkonzerte, wie sie Otto Richter in der Andreaskirche zu Eisleben veranstaltet. H. Turnau setzt seinen „Gang durch die liturgische Praxis Niedersachsens" fort.

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, No. 12. — Gute Gedanken liegen Dr. Richard Hüsings Studie „Deutschtum in der Gesangskunst" zu Grunde; er verlangt eine Reform der Tonbildung im nationalen Sinne; eine Herausbildung einer deutschen Sangesweise, die nach ihm in das Gebiet der Sprache, namentlich der Aussprache, gehört; er spricht den Wunsch aus, dass besonders die Verfasser von Gesangslehrbüchern ihre Aufmerksamkeit etwas mehr auf die Phonetik richten möchten, als es bisher geschehen ist. „Dann können wir Schritt für Schritt dem erstrebten Ziele doch näher kommen."

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 10. — Paul d'Estrées handelt in der Fortsetzung seines Aufsatzes „l'art musical" meist über Liszt. Eine hübsche Studie ist Julien Tiersots „Victor Hugo compositeur de musique", worin der Anteil der Musik an Hugos Dramen („Ruy Blas", „Burggraves", „Le Roi s'amuse", „Hernani" und besonders „Lucrèce Borgia") besprochen wird.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1902, März. — Edward A. Baughan beschäftigt sich in seinen „Some aesthetic problems" hauptsächlich mit der modernen symphonischen Dichtung und spricht dann in geistvoller Weise über die zukünftige Entwickelung der Musik („to me it seems that our modern men are asking too much of absolute music, and in their endeavour to extend music as a language they are in danger of becoming merely eccentric in their attemps to make the impotent potent. Will te return to sanity be found by way of an

amalgam of the voice and orchestra?"). Ein ausführlicher Aufsatz ist einem alten englischen Opernhaus, dem 1768 erbauten Londoner „Lyceum", gewidmet. Unter dem Titel „Old-world Musical Criticism" berichtet Christina Struthers über die musikalischen Kritiken, die in der von Lorenz Christoph Mizler 1736—1754 herausgegebenen „Musikalischen Bibliothek" enthalten sind.

DIE TONWELT (München) 1902, No. 129. — Enthält eine anmutige Schilderung („Carl Maria von Webers Liebesglück" von C. Gerhard) von Webers Liebe zu Caroline Brandt, seiner späteren Frau, die er in seinem „Ännchen" verewigt hat. Über das Thema: „Ist die Musik eine Weltsprache?" handelt sehr überzeugend Donatus Schiefer; er verneint die Frage.

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 8—11. — Hier gedenkt Eugen Segnitz des fünfzigsten Todestages Karls von Winterfeld (1784—1852), der durch seine Forschungen zur Geschichte des evangelischen Kirchengesanges ein Bahnbrecher der Musikgeschichte geworden ist; Max Puttmann feiert den hundertsten Geburtstag des Begründers der belgischen Geigerschule: Charles Auguste de Bériot; Rudolf Buck berichtet über d'Alberts Oper „Der Improvisator". Durch die Nummern zieht sich ein von S. Bräutigam-Romane übersetzter Aufsatz „Berlioz' Fausts Verdammung" von J. G. Prodhomme.

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, No. 9-12. — Adolf Prümers liefert unter dem Titel „Zwei Volkshymnen" eine vergleichende Beurteilung des 1790 vom holsteinischen Pfarrer H. Harries auf die Melodie God save the king gedichteten „Heil dir im Siegerkranz" und das von Hoffmann von Fallersleben zu Haydns Kaiserlied geschriebenen „Deutschland, Deutschland über alles". Er findet, dass die beiden Lieder „textlich und musikalisch sympathisieren" und stellt tieftrauernd fest, dass die Melodie von „Deutschland, Deutschland über alles" leider von dem „ausserdeutschen" Komponisten Joseph Haydn herstammt. Interessant sind Richard Sternfelds „Bemerkungen zur Entstehung des 3. Aufzuges der Meistersinger", namentlich die an den Unterschied zwischen den beiden Fassungen des Preisliedes geknüpften Bemerkungen.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1902, März. — Interessant ist Friedrich Spiros Bericht über die Première der „Meistersinger" in Rom. Ungeheure Kürzungen hatten das Werk auf die Hälfte des Umfangs reduziert. Zum erstenmal seit vielen Jahren hörte man in Rom einen wohldisziplinierten, auch der Polyphonie gewachsenen Chor; das Orchester hielt sich durchaus brav und wacker. Aber trotzdem dominierte die alte Opernschablone: Der Chor flankierte wie angewurzelt in zwei symetrischen Haufen die Bühne, in deren Mitte sich in der Prügelscene zwei Paare balletartig balgten; „jene Stimmung, die unfassbare, deren blosser unübersetzbarer Name den intelligenten Ausländern so viele Schwierigkeiten bereitet, sie wollte und konnte nicht aufkommen". „Diese Meistersinger verhielten sich zu dem, was sie sein sollten, wie eine Karikatur, oder besser wie ein Öldruck zu einem Bilde, wie ein Phonographenprodukt zu einem Lied, das aus der Kehle quillt". Das Publikum war übergeduldig, doch fehlte die Wärme, alles ward matt und geistlos heruntergespielt und -gesungen. Alles Komische: die Laube, das Stierhorn, das Gemerk, die Litaneien, die Lehrbuben, selbst David wurde unverbrüchlich ernst genommen. Beckmessers Ständchen, das sich dem Ohr leicht einprägt, gefiel besser als das Preislied! Und wie das Komische trat auch Hans Sachs zurück, trotzdem der Darsteller ein guter Schauspieler war. „Die Meistersinger sind nur auf germanischem Boden möglich", diesen Schluss zieht der Verfasser mit vollem Recht aus dem merkwürdigen Ereignis. Ausserdem enthält das Heft einen Bericht („La



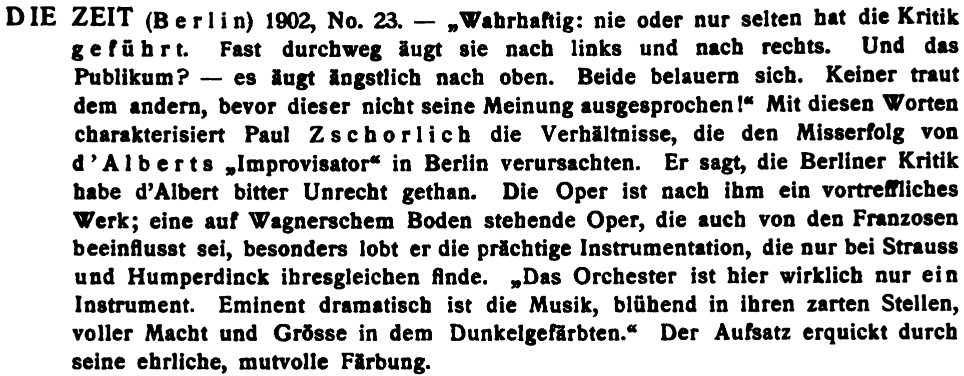
Musique à Barcelone") von F. Suarez Bravo über die Oper „Los Pirineos" (Die Pyrenäen) von F. Pedrell, den ersten Teil einer „grandiosen Trilogie" mit den Titeln „Patria, Fides, Amor", deren Text von Viktor Balaguer herrührt; und einen Aufsatz von Herbert Thompson: „Choral singing in the west riding of Yorkshire".

ZEITSCHRIFT, NEUE FÜR MUSIK 1902, No. 10—11. — Hier charakterisiert Max Rikoff Gustave Charpentier, den Schöpfer der „Louise"; über „Götz von Berlichingen in der Musik" spricht Robert Musiol, anknüpfend an die Behandlung des Stoffes als Oper durch Karl Goldmark; er bespricht die Kompositionen, die im Lauf der Zeiten zu dem Drama geschrieben wurden (vollständige Musik schrieben: Haydn, Reichard, F. L. Seidel und K. W. Hennig; Ouvertüren mehrere Musiker, darunter auch Zelter). Eine Abhandlung von G. Capellen: „Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung?" wird vom Autor selbst als „Streitschrift" bezeichnet.

BÜHNE UND WELT 1902, No. 10. — Ein vielleicht allzu enthusiastisch gefärbter Aufsatz von Albert Kauders feiert Theodor Reichmann als „einen von den Paladinen der alten Bayreuther Tafelrunde" . . . . „seine edle und eigenartige Kunst hat die Kraft, Wärme und Blüte der Jugend noch nicht abgestreift!"

DER KUNSTWART 1902, 2. Märzheft. — Batka wendet sich in einem „Strauss gegen Wagner" genannten Artikel gegen Urbans jüngst erschienene Schrift, die er „ein literarisches Clownstück" nennt, und schliesst nach geistvoller Auseinandersetzung mit den Worten: „steckt in Strauss für die Zukunft das Zeug zu einem ‚Helden', will sagen zu einem geistigen Führer und Meister, oder wird er den Eulenspiegel und Erzschelm der modernen Musik spielen, der mit den Leuten seine Possen treibt? Hoffen wir, dass die dämonische Unterströmung seines Wesens ihn nicht in dieser Richtung weiterreisse — es wäre ein zu schwerer Verlust für unsere Tonkunst, wenn seine herrliche Begabung sich im Dickicht eines an duftenden und prangenden Blüten noch so reichen Virtuosenlebens aufbrauchte".

SÜDWESTDEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, No. 4 und 5. — Der Gedankengang eines sehr lesenswerten Aufsatzes von Leopold Ziegler: „Die Weltanschauung Richard Wagners und ihr Verhältnis zu Schopenhauers Metaphysik" gipfelt in dem Satze, dass Wagner versucht habe, „die spekulative Armut des Christentums um indische Gedankenkreise zu bereichern"; wodurch die Schwäche des Christentums und die Notwendigkeit einer spekulativen Ergänzung durch arische Gedanken blossgelegt sei. „Wagners unfehlbarer Instinkt suchte trotz aller Begeisterung für die Lehre des Nazareners doch den Gottesbegriff desselben unbemerkt auszuschalten und an seine Stelle die indische Spekulation über die Ausserzeitlichkeit, Ausserräumlichkeit, Ewigkeit und All-Einheit Gottes zu setzen. Wagner hatte die Gedankenkeime Schopenhauers, insoferne sie religiös-philosophischen Inhaltes waren, ergänzt und weitergebildet. Er hatte die prinzipielle Bedeutung begriffen, welche in der Schopenhauerschen Hinneigung zum Brahmaismus und Budhismus gelegen war, und versucht, eine mögliche Religion der Zukunft durch Verschmelzung indisch-arischer Metaphysik und christlicher Ethik wenigstens in ihren vagen Umrissen zu veranschaulichen .... Derjenige Philosoph, welcher die Andeutungen Wagners mit eiserner Konsequenz zur Reife gelangen liess, ist E. von Hartmann. Die Geschichte der Philosophie weiss aber niemanden zu nennen, der einen Übergang von Arthur Schopenhauer zu E. v. Hartmann darstellen dürfte, wie Richard Wagner".



DIE ZEIT (Berlin) 1902, No. 23. — „Wahrhaftig: nie oder nur selten hat die Kritik geführt. Fast durchweg äugt sie nach links und nach rechts. Und das Publikum? — es äugt ängstlich nach oben. Beide belauern sich. Keiner traut dem andern, bevor dieser nicht seine Meinung ausgesprochen!“ Mit diesen Worten charakterisiert Paul Zschorlich die Verhältnisse, die den Misserfolg von d'Alberts „Improvisator“ in Berlin verursachten. Er sagt, die Berliner Kritik habe d'Albert bitter Unrecht gethan. Die Oper ist nach ihm ein vortreffliches Werk; eine auf Wagnerschem Boden stehende Oper, die auch von den Franzosen beeinflusst sei, besonders lobt er die prächtige Instrumentation, die nur bei Strauss und Humperdinck ihresgleichen finde. „Das Orchester ist hier wirklich nur ein Instrument. Eminent dramatisch ist die Musik, blühend in ihren zarten Stellen, voller Macht und Grösse in dem Dunkelgefärbten.“ Der Aufsatz erquickt durch seine ehrliche, mutvolle Färbung.

BERLINER TAGEBLATT 1902, 28. II. — Aus einem Bericht über „Londoner Orchesterverhältnisse“ von Otto Brandes geht hervor, dass das Publikum in London gegenwärtig durch das unter der Leitung Woods stehende Orchester Wagner, Beethoven und die bedeutenderen modernen Komponisten des Festlandes in Fülle und reicher Auswahl geboten bekommt.

— 3. III. — Hermann Erler teilt drei ungedruckte Briefe mit: Schumann an N. W. Gade (1852; „wir führten zum erstenmal die ‚Frühlingsphantasie‘ auf. Es war, als zöge ein Blumenduft durch den Saal; es waren alle auf das Innigste von Ihrer Musik erfasst“); Mendelssohn an Fr. Kistner (1842, empfiehlt die Aufführung einer Symphonie von Macfarren in den Leipziger Abonnementskonzerten); Spohr an Ferd. Sieber (1856, dankt für die Übersendung des „Lehrbuches der Gesangskunst“).

— 17. III. Eine von Dr. W. Kleefeld übersetzte Studie von Saint-Saëns bespricht „Die Musik und das Publikum in Frankreich“ („Das Verständnis für schöne Accordfolgen ist gleichermassen nur dem auf den Höhen der Kultur wandelnden Publikum möglich. Wer nur Melodieen goûtiert, giebt damit stillschweigend zu, dass er sich nicht die Mühe geben will, die einzelnen Teile eines Ganzen zu zergliedern und zu ordnen.“)

HAMBURGER NACHRICHTEN 1902, 15. III. — Hier berichtet ein Mitkämpfer der Buren über die Musik der Kaffern, die meist aus blossem Lärm besteht. Sie haben ein Saiteninstrument, dem durch Zupfen Töne entlockt werden, und Trommeln aus Holz oder Baumrinde, die eine fast betäubende Musik bereiten, die noch begleitet wird von einem ohrzerreissenden Gekreisch. Auch eine „Trommelsprache“ giebt es, die zu einer Art von Telegraphieren verwendet wird. Das harmloseste Instrument ist das sogenannte „Sim-sim“ — ein Holzbogen mit einer straffgespannten Schnur.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1902, 3. III. — G. Wustmann giebt in ausführlicher Abhandlung wertvolle Beiträge „Zur frühesten Musikgeschichte Leipzigs“. Namentlich die Verhältnisse der Stadtpfeifer werden besprochen und manche lehrreiche Bemerkung fällt über den Thomaskantor Georg Rhau, ferner über Galliculus und Rosswick.

PESTER LLOYD 1902, 8. III. — „Wienerische Musik“ betitelt sich eine anmutige Studie von Hedwig v. Friedländer-Abel, die Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert vom Standpunkt des Wienertums aus betrachtet. Natürlich ist da die Ausbeute eine grosse: Lied und Tanz finden sich in Haydns Symphonieen und Kammermusik, wie in Mozarts Opern; in den Beethovenschen Symphonieen finden wir die Umgebung Wiens wieder; Schuberts leichtbewegliche Natur, die nicht



selten in ihrer blumigen Überfülle ganz zu verschwinden droht — „man hat den homophonen Stil Schuberts, der die üppige Breite vieler Schöpfungen verschuldete, oft angefochten . . . aber man möchte ihn nicht hergeben für die grössten kontrapunktischen Reichtümer . . . Schubert war der grosse Lebendigmacher der Wiener Musik. Er zog sie aus dem Dunkel ans Licht."

ROSTOCKER ZEITUNG 1902, 2. III. — Hier ergreift Prof. Wolfgang Golther das Wort zur Kennzeichnung von S. Wagners „Bärenhäuter". „Die Gestalten sind glücklich geschildert . . . Die Sprache und Form der Dichtung ist frisch und natürlich, wie es dem Märchenton ziemt . . . Die Musik ist leicht verständlich, einfach melodisch und doch so schön und gehaltvoll, dass man immer von neuem den wonnigen Weisen lauscht und sich mit herzlicher Freude drein vertieft . . . Der ‚Bärenhäuter' erscheint wie die Verwirklichung des Wortes, das Richard Wagner über das Siegfriedidyll schrieb: ‚Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle!'" —

DER TAG 1902, 11. III. — Über „Musikalisches Gehör" spricht Dr. Otto Klauwell: er unterscheidet ein absolutes und ein relatives Gehör; ersteres findet sich nicht häufig angeboren, oft aber anerzogen; letzteres ist bei weitem wichtiger und muss mit angelegentlichster Sorgfalt entwickelt und gestärkt werden, „wenn anders die Musik ihre Macht bewähren soll als ein über den Reiz vorrüberrauschenden Sinnengenusses hoch erhabenes Mittel edelster Geistes- und Gemütserhebung".

— 16. III. — „Bizets Anfang und Ende" betitelt sich eine höchst anregende Studie von Siegm. Feldmann, die ihre Spitze gegen „den Neid der Banausen, denen jede Überlegenheit eine strafwürdige Überhebung erscheint", richtet, „dem es gefällt, das Künstlers Erdenwallen im Irrenhaus abschliesst". Mit den bittersten Worten wird — mit vollem Recht — die Dummheit des Publikums angenagelt, die den Durchfall der „Carmen" verschuldete. „Dass die Dummheit hier ein Meisterstück geleistet hat, steht fest. Sechs Jahre und des beispiellosen Triumphs der Oper in Brüssel bedurfte es, um den Parisern die Ohren zu öffnen . . . Wir verstehen heute die Schicksale dieser Oper nicht, wir schlagen die Hände über dem Kopf zusammen, wenn wir davon lesen. Als ob wir klüger wären! Wer weiss, wie viel solcher Morde wir auf dem Gewissen haben, ohne es zu ahnen!"

VOSSISCHE ZEITUNG 1902, No. 129. — Eine ausführliche Abhandlung von Max Stempel feiert die seit nunmehr 3 Jahren bestehende „Internationale Musikgesellschaft" — eine „echt deutsche Gründung" mit jetzt fast 1000 Mitgliedern, deren neuartige und zweckdienliche Organisation — mehrere „Ortsgruppen" in jedem Staate — die Ziele der Gesellschaft mächtig fördert. Besonderes Lob erfahren namentlich die regelmässig erscheinenden Publikationen der Gesellschaft. „Die internationale Musikgesellschaft" hat alle Secessions- und Umsturzgelüste siegreich überstanden; sie sucht nach wie vor ihre vornehmste Pflicht darin, eine Art höherer Warte über dem Parteigetriebe zu bilden, die versöhnend und alle Differenzen sub specie aeterni zu schlichten sich bemüht. Sie stellt sich in den Dienst der allgemeinen Sache, für die sie Verständnis und Begeisterung zu wecken trachtet, ohne deshalb von ihren nahen und fernen Aposteln einen Verzicht auf nationale, ja nicht einmal lokale Eigenart zu verlangen.





NEUE OPERN

Giulio Cottran: G r i s é l i d i s. Die Erstaufführung dieser neuen Oper fand im Teatro Adriano zu Rom beifällige Aufnahme.

Richard Haller: D i e l e d i g e F r a u ist der Titel einer neuen dreiaktigen Operette, die gelegentlich des Gastspiels des Centraltheaters am Neuen Kgl. Operntheater zu Berlin in diesem Sommer in Scene gehen soll. Die Handlung spielt im Jahre 1813 in Russland.

Adam Ore: G u n d a. Der Text dieses neuen Werkes, das mehr Oratorium als Oper ist, stammt von A. Freitag. In Odessa fand die beifälligst aufgenommene Erstaufführung statt.

Karl Rorich: I l s e ist eine neue Märchenoper des in Weimar lebenden Komponisten.

Hans Steiner: D e r J ä g e r w i r t, Text von Aloys Prasch, ging am Metzer Stadttheater mit schönem Erfolge erstmalig in Scene. Das neue Werk ist dreiaktig und behandelt eine Episode aus der bayrischen Geschichte voll dramatischer Bewegung.

Mac Connell Wood: L o v e l o r n i a. Die Uraufführung fand in Newcastle-on-Tyne statt.

Rudolph Wurmb: A h a s v e r ist ein lyrisches Drama, das erstmalig in Nizza mit Beifall das Licht der Rampen erblickte.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

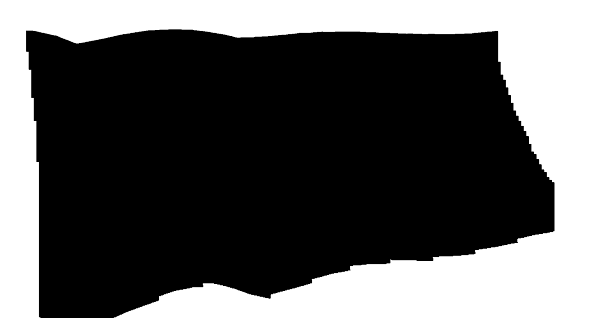
Berlin: In der Kgl. Oper wird demnächst Meyerbeers R o b e r t d e r T e u f e l in neuer Gewandung auf dem Spielplan erscheinen. Die in Neueinstudierungen versprochenen H a n s H e i l i n g und D e r W i d e r s p ä n s t i g e n Z ä h m u n g scheinen (leider!) wieder aufgegeben zu sein.

Bereits Mitte April beginnen im Neuen Kgl. Operntheater die Aufführungen der französischen Operngesellschaft unter Dr. Paul Bourdeille. Unter anderem soll Massenets M a n o n ihre Berliner Erstaufführung erleben.

Breslau: M o t t l s P a n i m B u s c h kommt demnächst zur Aufführung.

Frankfurt: Das gesamte Opern-Personal des jüngst abgebrannten S t u t t g a r t e r H o f t h e a t e r s wird Ende Mai zwei Gastspiele im Opernhause geben. Auch die Kgl. Hofkapelle und der Kgl. Singechor nehmen an dem Gastspiele teil.

New York: Die offizielle Liste der eben beendeten Opernsaison unter Maurice Graus Leitung weist 68 Vorstellungen von 25 Opern auf: C a r m e n mit sieben Aufführungen stand an der Spitze, wahrscheinlich weil die Hauptrolle von dem Star der Gesellschaft, Emma Calvé, gespielt wurde. Faust und Aïda wurden je fünfmal gegeben; Cavalleria Rusticana und Lohengrin viermal; Tristan, Romeo und Julia, La Tosca, Die Tochter des Regiments (wegen Marcella Sembrich wieder aufgenommen), Die Walküre, Die Zauberflöte, Die Hugenotten, Othello und die beiden Neuheiten Messalina und Manru je dreimal; Figaro, Tannhäuser und Der Cid je zweimal und Don Pasquale, La Traviata, Die Bajazzi, Die Meistersinger, Das Rheingold, Siegfried und Götterdämmerung wurden je einmal aufgeführt. In der Reihenfolge der Komponisten stand an der Spitze W a g n e r mit sechzehn Vorstellungen, dann folgten Verdi mit neun und Gounod mit acht; Massenet mit Le Cid war der letzte auf der Liste.



Nizza: Hier fand die erste Aufführung vom Rheingold statt. Die Zuhörer schienen mehr verwundert als erbaut. Die Sänger und das Orchester waren vorzüglich, die Dekorationen grossartig.

Rostock: Das Stadttheater, das seit 5 Jahren die Pflege der Wagnerschen Werke sich besonders angelegen sein lässt, hat in der am 21. März beendigten Spielzeit von nur 5½ Monaten 24 Wagnervorstellungen gebracht, darunter 3mal den ganzen, unverkürzten Ring. Die Aufführungen standen, soweit Bühne, stilgemässe Ausstattung und Regie in Betracht kommen, meist im Gesamteindruck auf sehr hoher Stufe, indem genauer Anschluss ans Bayreuther Vorbild erstrebt wurde. Zum Schluss erschien auch 3mal Siegfried Wagners Bärenhäuter. Diese für eine kleine Bühne ausserordentliche Kunstleistung wurde mit eigenen Kräften und Mitteln vollbracht. Ein einmaliges Gastspiel von Ernst Kraus als Siegfried nahm sich in dem durchaus stilgerechten Rahmen vortrefflich aus.

KONZERTE

Bern: Vom 25.—27. April finden mehrere grosse Konzerste statt, die vom Cäcilienverein und von der Liedertafel gegeben werden zu Ehren des vollendeten Ausbaues des herrlichen Berner Münsters. Zur Aufführung gelangt am Samstag, den 26., abends die IX. Symphonie von Beethoven und die Verwandlungsscene aus Wagners Parsifal, am Sonntag Vormittag ist eine Solistenmatinée, am Nachmittag die H-moll-Messe von Bach. Solisten: Frau Rückbeil-Hiller (Stuttgart), Sopran, Frau Kraus-Osborne, Alt, Herr R. Fischer (Frankfurt), Tenor, Herr Dr. Kraus, Bass, und Herr Hess-Rüetschi (Bern), Orgel.

Dortmund: Das diesjährige 7. westfälische Musikfest findet am 4. u. 5. Mai statt. Zur Aufführung gelangen Verdis „Requiem", das Quintett aus Wagners „Die Meistersinger", „Das Glück von Edenhall" von Humperdinck, das „Loreley-Finale" von Mendelssohn, Brahms' zweite Symphonie, die Leonoren-Ouverture, Schumanns Ouverture „Genoveva", Vorspiel zu „Lohengrin" und Vorträge der Solisten. Als letztere sind gewonnen worden: Frau Noordewier-Reddingius (Sopran), Frau de Haan-Manifarges (Alt), die Opernsänger Kalisch (Tenor) und Ffrangcon-Davies aus London (Bass), Frl. Morena, Hofopernsängerin aus München und der Violin-Virtuose Henri Marteau, Paris. — In hochherziger Weise wird Herr Prof. Dr. Fr. Wüllner, Köln, unter freundlicher Mitwirkung von Frl. Hedwig Meyer mit den Hüttnerschen Philharmonikern hier einen Beethoven-Abend veranstalten, dessen Ertrag der Pensionskasse des Orchesters zufliessen soll.

Haag: Die Aufführung des Wagner-Vereins am 15. März unter Leitung von Dr. Henri Viotta hatte einen grossen Erfolg. Mitwirkende waren: Frau Marie Wittich aus Dresden, die Herren Forchhammer aus Dresden und Georg Weber aus Darmstadt. Das Programm bestand aus Bruchstücken des Fliegenden Holländer, Walküre, Tristan und Isolde und Meistersinger.

Krefeld: Auf das Programm der Konzerte des Allgemeinen deutschen Musikvereins wurde auch Leo Blechs symphonisches Orchesterwerk „Waldwanderung" gesetzt.

Stettin: Der Musikverein (Dirigent Prof. Lorenz) bereitet Bachs H-moll-Messe vor.

Strassburg: Der Kirchenchor der evangelischen Garnisonkirche führte jüngst unter Leitung des Musikdirektors Roothaan Astorgas Stabat mater in der Bearbeitung von Robert Franz auf. Das bedeutende Werk erzielte einen tiefgehenden Eindruck.



TAGESCHRONIK

Edward Elgar, der bedeutendste lebende englische Komponist, dessen grosses Chorwerk Der Traum des Gerontius auf dem zu Pfingsten in Düsseldorf stattfinden Niederrheinischen Musikfest aufgeführt wird, komponiert gegenwärtig seine erste Symphonie und ein Streichsextett, sowie eine weltliche Kantate „Hochflut an der Küste von Lincolnshire". Auch ist er mit der Komposition eines weiteren Oratoriums beschäftigt, das im nächsten Jahre zu Birmingham seine erste Aufführung erleben wird.

Dr. Arthur Prüfer, bekannt durch seine Biographie Joh. Herm. Scheins und die Herausgabe von Scheins Werken, von denen bisher der erste Band erschien, ist zum ausserordentlichen Professor an der Universität Leipzig ernannt worden.

Dr. Hugo Dinger, Privatdozent an der Universität Jena, wurde als Leiter des nenbegründeten deutschen Theaters nach Amsterdam berufen. Dr. Dinger hat bekanntlich u. a. ein Werk über Richard Wagners geistige Entwickelung geschrieben.

Massenet wurde gelegentlich der Aufführung seines Oratoriums „Maria Magdalena" in Wien vom Kaiser Franz Josef mit dem Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Frau Gutheil-Schoder erhielt vom Grossherzog von Weimar die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Hofkapellmeister Dr. Karl Muck in Berlin wird auch in diesem Jahre die „Parsifal"-Aufführungen im Bayreuther Festspiele dirigieren.

Prof. Arthur Nikisch wird in Petersburg drei grosse Symphonie-Konzerte dirigieren.

Eugen d'Albert hat seinen ständigen Wohnsitz in Frankfurt aufgegeben und wird für den Winter nach Berlin übersiedeln.

Der Tenorist Eloi Sylva ist aus dem Verbande der Königl. Oper in Berlin ausgeschieden.

Massenet schreibt seine Memoiren, die jedoch erst nach seinem Tode erscheinen sollen. Er widmet das Werk seiner Tochter und seinen Enkelkindern, und die Widmung lautet: „L'art, mes enfants, c'est absolument soi-même."

Der Pianist Victor Staub wird im September seine Lehrthätigkeit am Kölner Konservatorium aufgeben, um wieder nach Paris zurückzukehren. Das Kölner Konservatorium sieht sich daher in die Lage versetzt, für einen vorzüglichen Ersatz Staubs als Lehrer und Pianist Sorge zu tragen.

Kapellmeister Adolf Göttmann wurde von der Leitung des Ferienkurses der Universität Marburg eingeladen, über: „Klangvolle und dialektfreie Behandlung der deutschen Sprache" zu sprechen. Herr Göttmann wird am 1. August diesem Ruf Folge leisten.

Der Kaiser hat dem Komité für die Errichtung eines Lortzing-Denkmals in Berlin den Betrag von 1000 Mark überwiesen.

Ein Denkmal für Robert Franz wird in Halle errichtet werden. Das Denkmal wird eine Hermenbüste aus Marmor von Prof. Fritz Schaper darstellen. Die Skizze zeigt vorn am Postament eine im Flachrelief erscheinende Muse, die den Tondichter zu seinen Liedern beseelt; an den Seiten sind Hinweise auf Bach und Händel in Aussicht genommen. Die Enthüllung ist im Herbst zu erwarten.

Max Klingers Beethovenmonument wird in der Frühjahrsausstellung der Secession in Wien der Öffentlichkeit zuerst zugänglich gemacht.



In der „Novoje Vremja" werden die Bedingungen eines Preisbewerbs für das Glinka-Denkmal veröffentlicht, das in Petersburg errichtet werden soll. Der Preisbewerb ist ausschliesslich national. Die Bas-Reliefs des Denkmals sollen verschiedene Scenen aus den beiden Opern des Komponisten: „Das Leben für den Czaar" und „Russlan und Ludmilla" darstellen.

Zu dem Zweck, in Mailand zu Ehren Verdis ein internationales Denkmal zu errichten, hat sich ein italienisches Centralkomité konstituiert. Zugleich sind auf Anregung des Vorsitzenden, des Mailänder Bürgermeisters Mussi, in London, Wien, Berlin, Petersburg, Madrid und anderen Hauptstädten Unter-Komités zusammengetreten.

Das Schubert-Zimmer im städtischen Museum in Wien wurde am 21. März feierlich eröffnet. Es enthält Manuskripte und Bildnisse des Meisters, sein Klavier und andere Erinnerungszeichen. Die Einrichtung ist zum grossen Teil der Kunstliebe des verstorbenen Mäcen Nikolaus Dumba zu danken.

Das Barmer Stadttheater ist in der Nacht zum 25. März niedergebrannt. Ein Teil der Garderobe und die Bibliothek konnten gerettet werden.

Für den Umbau des Hoftheaters in Darmstadt hat die grossherzogl. Regierung von Hessen-Darmstadt den Ständen eine Vorlage zum Umbau des Hoftheaters vorgelegt, der ca. 700000 Mark kosten soll; der Zuschauerraum soll tiefer gelegt und vergrössert werden.

Immer noch beherrscht die Stuttgarter Theaterfrage das öffentliche Interesse, ohne irgend eine Entscheidung gezeitigt zu haben. Der Erfolg von Spielopern im Wilhelmatheater legt von neuem die Zweiteilung der Theater nahe. Dass vollends Wagneroper und modernes Schauspiel nicht unter einem Dache wohnen sollten, darüber ist kein Zweifel möglich. Aber die Stimmung wird gegen die Pläne des Barons von Putlitz beeinflusst.

Eine Gesellschaft für Theatergeschichte hat sich auf Anregung des Chefredakteurs von „Bühne und Welt", Heinrich Stümke in Berlin, gebildet, die bereits gegen 200 Mitglieder, Universitätsprofessoren und andere Gelehrte, Intendanten, Direktoren, Dramaturgen, Theaterkritiker, Schriftsteller und Bühnenangehörige zählt, und die sich an alle Theaterfreunde wendet. Die Gesellschaft bezweckt die Herausgabe wertvoller Monographieen, Neudrucke und Nachschlagewerke auf dem Gebiete der Theatergeschichte, Schauspielkunst und Dramaturgie.

Zu Mitgliedern der Sachverständigen-Kammer für Werke der Tonkunst wurden vom sächsischen Ministerium ernannt: Professor Dr. Wach zum Vorsitzenden, Hofrat Dr. Oskar von Hase, Professor und Thomaskantor Gustav Schreck, Professor Arthur Nikisch, der Komponist Richard Hofmann, Prof. Arthur Prüfer, Musikdirektor Heinrich Zöllner; ferner zu stellvertretenden Mitgliedern: Dr. Hugo Riemann, Musikalienhändler Edmund Astor und Professor Julius Klengel.

Der Stadtrat von London hat auf sein Budget eine Summe von 12 500 Pfund Sterling gesetzt, zwecks Veranstaltung von Militärmusikkonzerten in den fünfzig öffentlichen Parks der Stadt.

Der Verein Beethoven-Haus in Bonn hat beschlossen, für das dem Herrn Ignaz Paderewski bei dem vorjährigen Kammermusikfeste zugedachte und von ihm dem Vereine zur Verfügung gestellte Honorar von 5000 Mk. für jüngere Komponisten Stipendien auszusetzen. Die Bedingungen wolle man aus dem Anzeigenteil dieses Heftes entnehmen.

Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komposition, das andere für aus-



übende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines von den Verwandten des General-Musikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Herren Geh. Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und den Bankiers Robert und Franz von Mendelssohn, zum Andenken an die 50. Wiederkehr des Todestages des Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkten Kapitals von 30000 Mk. und die Bewilligungen von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse der Stiftung. Die Verleihung der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionierten Ausbildungs-Institute ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium oder eine Unterstützung empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet. Bewerbungen sind bis zum 1. Juli an das Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, W. 35, Potsdamerstr. 120, einzureichen.

Bezüglich des nationalen und internationalen Preisbewerbs in Genf, 15. bis 18. August 1902, lässt der Organisationsausschuss an die Komponisten aller Länder das Ersuchen ergehen, ihm eins oder mehrere Instrumental- oder Vokalwerke ihrer Komposition zu übersenden. Der Präsident der Kommission, Herr Professor L. Ketten, Standstrasse 58 (Rue du Stand) ist im übrigen zu jeder Auskunft bereit.

Für die Joseph Joachim-Stiftung, die den Zweck hat, unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staat oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streich-Instrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren, sei an folgende Bedingungen erinnert: Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat. Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1. ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf, 2. eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers, sowie die Genehmigung derselben zur Teilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Thatsache, dass der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Die Ausantwortung beziehungsweise Auszahlung der zuerkannten Prämien erfolgt am 1. Oktober. Eine Benachrichtigung der nicht berücksichtigten Bewerber sowie eine Rücksendung der eingereichten Schriftstücke findet nicht statt. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den nötigen Schriftstücken bis zum 1. Juni an das Kuratorium für die Verwaltung der Joseph Joachim-Stiftung, Berlin W. 35, Potsdamerstrasse 120, einzureichen.

Johannes Brahms' Wohnung bleibt im gleichen Zustande wie bisher als interessante und zugleich pietätvolle Erinnerung erhalten. Eigentümerin der Wohnung ist die Schriftstellerswitwe Frau Cölestine Truxa. Mit 1. Mai läuft der Termin ab, bis zu welchem die Begleichung des Mietzinses durch das Kuratorium zugesichert war. Von diesem Tage ab sollte das so interessante Tusculum Brahms' der genannten Dame wieder zur freien Verfügung gestellt werden. Um dies jedoch zu verhindern, hat sich ein Comité unter dem Protektorate der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gebildet, welches den Beschluss fasste, bis auf Weiteres den Zins für die Wohnung Brahms' zu begleichen.



BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz des vorigen Heftes: „Ludwig Wüllner“ von Wilhelm Mauke ist zu berichtigen, dass der Künstler nicht bei Stockhausen in Frankfurt, sondern bei Georg Armin in Leipzig während der letzten Jahre seine tonlichen Studien betrieben hat.

INSTRUMENTE

Die Firma Chickering & Sons in Boston veranstaltete eine Ausstellung alter Musikinstrumente, die gegen 2000 Nummern zählte. Besonders bemerkenswert war eine ältere Orgel, auf der Haydn in London gespielt haben soll, und das erste Klavier, das in Amerika gebaut wurde; sein Erbauer hiess Benjamin Crehore und stammte aus Milton.

Ein Streichklavier ist jüngst von seinem Erfinder Franz Kühmayer in Wien einer Reihe von Kapazitäten vorgeführt worden. Das Instrument hat das Aussehen eines Stutzflügels und ist sehr leicht an Gewicht. Es besitzt sechs Oktaven mit gewöhnlicher Tastatur; auch sind zwölf Fusstasten für Kontrabässe vorhanden. Sobald eine Taste etwas gedrückt wird, entsteht sofort ein leiser Ton, der mit dem wachsenden Druck an Stärke zunimmt. Es ist daher selbstverständlich, dass man die Töne anschwellen und abnehmen lassen kann, und wird jeder Ton so lange gestrichen, bis der Finger die Taste verlässt. Es können aber auch die schnellsten Läufe, Triller und Staccati leicht ausgeführt werden. Beim Verlassen der Tasten giebt es kein Nachklingen, da jede Saite einen Selbstdämpfer besitzt; doch können auch alle Saiten durch ein Pedal von der Dämpfung freigemacht werden, wenn es erforderlich ist. Es funktioniert alles leicht, verlässlich und tadellos. Es können auf diesem Instrument von jedem verständigen Klavierspieler in kurzer Zeit die klangschönsten Wirkungen erreicht werden. Das Streichklavier vereinigt Violine, Viola, Cello und Bass, ist sehr leicht stimmbar und sehr stimmhaltig. Die Klangwirkung des Werks ist eine ganz ungewöhnliche. Man kann sie im Diskant mit der der Streichzither vergleichen, während die Mittellage die Töne der Bratsche und des Cellos glücklich imitiert, und die Bässe eine überraschende Orgelkraft entwickeln. In Mitwirkung mit Klavier oder Orchester müssen sich ganz besondere, neuartige Effekte erzielen lassen. Kühmayer ist zu seiner Erfindung durch Gounod angeregt worden.

AUS DEM VERLAG

Der Berliner Musikverlag N. Simrock hat jüngst Elf Choralvorspiele von Johannes Brahms, die der Meister in Ischl 1896 schrieb, erworben. Dieses Werk wird demnächst als op. 122 erscheinen. Das vollständig stichfertige Manuskript hat fünf Jahre wegen der Erbschaftsstreitigkeiten unter Verschluss gelegen und kann erst jetzt, nach erfolgter Einigung, der Öffentlichkeit übergeben werden.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Der Ausschuss hat beschlossen, in die Gesellschaftspublikationen eine Ausgabe der (ungedruckten, sowie der noch nicht oder mangelhaft neu gedruckten) Werke Ludwig Senfls (etwa 1490—1555) aufzunehmen, deren erster Band noch im laufenden Jahre erscheinen wird. Senfl ist der hervorragendste deutsche Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; in der Schweiz geboren, lebte er ungefähr 35 Jahre in Bayern, davon 33 Jahre in München (1523 bis zu seinem Tode 1555), und schuf hier die Werke, die seinen Namen unsterblich gemacht haben. Den grösseren Teil der Ausgabe hat auf Grund seiner mehrjährigen Vorarbeiten der Münchner Musikgelehrte Dr. Kroyer übernommen, doch ist es gelungen, dem Unternehmen die Mitwirkung auch der Schweizer Musikforscher, die sich bislang mit Senfl beschäftigt haben, zu

sichern. So wird der erste Band mit einer Untersuchung über Senfls Abstammung von Dr. Thürlings, Professor an der Universität Bern, eingeleitet werden, während Herr Privatdozent Dr. Nef in Basel die Redaktion der Messen vorbereitet und biographisches Material zur Verfügung gestellt hat.

In der Märznummer ihrer Verlagsmitteilungen kündigt der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel neben mannigfachen Publikationen das demnächstige Erscheinen der letzten Oper Glucks „Echo und Narziss" an, das Werk, welches einst bei seiner ersten Aufführung in Paris einen Sturm gehässiger Angriffe, doch auch leidenschaftliche Verteidigung und Bewunderung erweckte. Die „Musik" wird in einem der nächsten Hefte eine grössere wertvolle Studie von Julien Tiersot über diese Oper bringen.

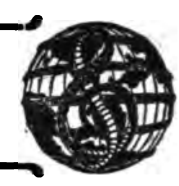
TOTENSCHAU

In Altenburg ist Hof-Kapellmeister Dr. Wilhelm Stade am 25. März gestorben. Er ist am 25. August 1817 in Halle geboren. Bis 1860 war Stade Universitätsmusikdirektor in Jena, dann wurde er nach Altenburg berufen. Bei seinem Scheiden von Jena erhielt er von der philosophischen Fakultät den Ehrendoktor. Stade war mit Liszt eng befreundet und galt schon während seines Jenenser Aufenthaltes als vorzüglicher Orgelspieler. Von ihm ist das bekannte Studentenlied „Auf den Bergen die Burgen, im Thale die Saale". Er führte Berlioz' Symphonie fantastique, Romeo und Julie und Requiem zuerst in Deutschland (Altenburg) auf. Er machte sich ausserdem bekannt durch die von ihm redigierten Neudrucke von Bachschen und Händelschen Werken und durch seine Bearbeitung der alten Lieder aus dem Minnesänger-Codex der Jenaer Universitätsbibliothek, die er mit Rochus von Liliencron gemeinschaftlich herausgab.

Jeanne Golz, die bekannte, sympathische Berliner Konzertsängerin, ist am 2. März verschieden.







KRITIK

OPER

BREMEN: Nun ist der Musikroman des Demokraten und Künstlers vom Montmartre, Charpentier, doch noch auch bei uns zur Bühnenwirklichkeit geworden. Die allzusimple Handlung des Romanes hat den spiessbürgerlich empfindsamen Teil des Publikums, die reichlich locker eingeflochtene Ballett-Krönung der Bohême-Muse bei grünlichem Mondscheinzauber vor dem lichterübersäeten Prospekt der modernen Aphroditestadt Paris den schaulüsternen Theaterhabitués und das im schwungvollsten $^{3}/_{4}$ Takt über die Stadt des skrupellosen Lebensgenusses hinschallende, heidnisch grossartige Anbetungsduett der beiden Liebenden die für symbolische Idealisierung zugänglichen Seelen berückt: aber es ist doch kein Zweifel, dass der grosse Künstler, der musikalisches Neuland entdeckt haben sollte, sich uns nicht offenbart hat. Die grosse, einheitliche Wirkung blieb völlig aus; wie das bei einem von Episodenwerk im Text und von Detail in der Musik überwucherten Romanstoff auf der doch zweifellos für dramatische Wirkung berechneten Bühne kaum anders zu erwarten war. Ich lobe mir die individuelle Freiheit auch für den Bühnendichter; aber wenn er seine Personen einen scenisch sorglos abgeteilten Roman singen, statt selber handeln lässt, dann macht er den Eindruck, wie wenn etwa ein Bildhauer seinen Marmorblock mit dem Pinsel des Malers behauen wollte. Und Charpentiers Musik, so feinfühlig und klug sie in der diskreten Instrumentation alle grellen Farben und alles Masslose vermeidet, so geschickt sie die Cris de Paris und sogar das Nähmaschinengeklapper als demokratische und Pariserische Symbole aufgesogen und verarbeitet hat, so lebendig sie sich im stets wechselnden Rhythmus wiegt, so wenig originell, ja so banal ist sie in dem, was des Musikers eigentliche Schöpferkraft ausmacht, in der melodischen Erfindung. In der Aufführung gelang am besten das philisterhaft engherzige Milieu des Elternhauses mit dem sentimentalen Vater (Herr Stury) und der keifenden Mutter (Frau von Scheele); den typischen und wenig interessanten Liebhaber Julien sang Herr Traun mit frischer und natürlicher Stimme. Aber Frl. Weingartens deutsch inniger und agathenhaft reiner Louise fehlte doch die temperamentvolle Ungebundenheit des Pariser Volkskindes. Das anfangs sehr lebendige Interesse für das Werk kühlte schon bei der ersten Wiederholung bedenklich ab. Bedeutsamer für die Leistungsfähigkeit unserer Bühne ist die geschlossene Aufführung des Nibelungenringes. War der Siegfried des Herrn Carlén noch nicht in allen Stücken fertig, so hat doch die Brünnhilde Frl. Seifferts um so mehr Anspruch auf vollste Anerkennung. Eine Wiederholung des Ringes steht noch in Aussicht.

Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Charpentiers „Louise“ brachte auch unserer Oper endlich den lang ersehnten Schlager der Saison. Das von Herrn Kapellmeister Hertz und Herrn Regisseur Kirchner sorgfältig vorbereitete Werk hatte einen starken und, wie es scheint, nachhaltigen Erfolg. Es ist ein Griff ins volle Menschenleben, den der Dichterkomponist gewagt. Das Musikdrama, das angeblich nur mythische Stoffe behandeln soll, wird mit einem kräftigen Ruck auf realen Boden gestellt und — erweist sich auch hier als lebensfähig. Unstreitig ist Charpentier ein Pfadfinder, dem zu folgen sich lohnt. Neben der „Louise“ beansprucht Saint-Saëns „Samson und Dalila“, dank der Darstellung der weiblichen Titelpartie durch Frau Götze aus Berlin noch immer starkes Interesse. Die Osterfeiertage brachten nichts neues, auch nicht die beabsichtigte Tristan-Aufführung. „Die Feuersnot“ von Richard Strauss wurde für diese Saison abgesetzt, dagegen wird an D'Alberts „Kain“ geprobt.

G. Münzer.

BUDAPEST: Was man Jahre hindurch für unmöglich gehalten hätte, ist in dieser Saison eingetreten: die königliche Oper ist das Modetheater unseres Publikums geworden. Dass man mit der „Fledermaus“ ausverkaufte Häuser erzielt, will ja wenig bedeuten, aber dass „Tristan und Isolde“ in knappen vier Monaten elfmal vor dichtbesetzten Rängen in Scene gehen kann, ist wohl ein Rekord, der von keiner deutschen Hofbühne, und sei es selbst die wagnerfreundlichste, geschlagen werden dürfte. Der Kassenausweis zeigt für die Monate Januar, März gegen die gleiche Periode des Vorjahres eine Steigerung der Einnahmen um mehr als fünfzigtausend Kronen, das ist um etwa 7—800 Kronen per Vorstellung. In diesem Falle wird auch das Glück zum Talent, ja zum Verdienst, und Direktor-Stellvertreter Mader hat nun alles Anrecht, seine definitive Ernennung erhoffen zu dürfen. Die Zugkraft des Ensembles im alten Repertoire enthebt die Leitung der Sorge für weitere Novitäten in der laufenden Saison. Man wird es sich mit dem neuen Ausstattungsballett Maders „Tanzblut“, genügen lassen, und verschiebt Hubays „Mosröschen“, Giordanos „Fedora“ für den nächstjährigen künstlerischen Feldzug. Inzwischen suchen wir weiter nach einem geeigneten italienischen Heldentenor. Herr Mario Gillion, der sich uns als Arnold, Manrico und Raoul als Anwärter auf das Fach vorstellte, erzielte wohl einen freundlichen Eindruck, doch standen seine Ansprüche nicht im Einklang mit seiner Leistungsfähigkeit. Leider giebt es noch immer Musikfreunde, denen ein hohes c als idealste Offenbarung der Kunst erscheint.

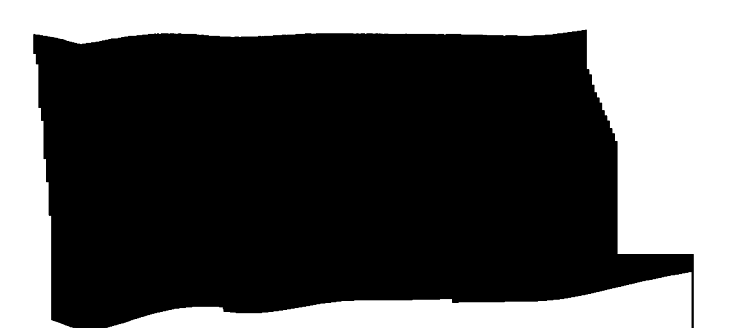
Dr. Béla Diósy.

DRESDEN: Abgesehen von der Theaterlosigkeit der Charwoche feierte man auch sonst im Königl. Opernhause in der vorösterlichen Zeit. Der Spielplan zeigte weder Gastspiele noch Neueinstudierungen an, und von Novitäten war weder intra noch extra muros die Rede. Die stille Zeit scheint aber sobald noch nicht zu Ende zu sein. Zwar steht für die Eingeweihten des Musentempels Tosca von Puccini immer noch als in Aussicht genommen mit dem Vermerk: „in Vorbereitung“ auf dem Zettel, aber wann der Wahn Wahrheit wird, steht noch nicht auf diesem. Gutem Vernehmen nach war auch das Werk so ziemlich abgesetzt worden für die nächste Zeit. Man hatte sein Auge auf einen einheimischen Komponisten geworfen: Dr. Stelzner, der als Erfinder von zwei neuen Gattungen von Streichinstrumenten (Violotta und Cellone), von sich reden gemacht hatte. Erst war dessen siebenaufzügige Oper „Rübezahl“ erkoren gewesen, und es hatte schon geheissen, Schuch würde ihr die Gestalt geben, in der sie das Lampenlicht erblicken könnte. Dann wandte sich das Blatt. Man wollte es erst mit einem Einakter versuchen, den Dr. Stelzner zur Hand hatte. Ohne uns für die völlige Korrektheit der Schreibweise verbürgen zu wollen, heisst das Werk „Swatowits Ende“ und behandelt eine auf der Insel Rügen spielende altheidnische Geschichte. Hier wollte der Herr Generalmusikdirektor eine wirksamere zweiaktige Fassung herstellen. Auch schien schon alles im besten Gange, die Stimmen wurden ausgeschrieben etc., als plötzlich die Kunde kam, die Primadonna mache Schwierigkeiten. Was nun wird, wissen die Götter, wie man zu sagen pflegt. Aber über diesen thront noch das unwandelbare Schicksal, die Moira, sagen wir die Vorsehung. Deren Wege aber sind nirgendwo so dunkel wie beim — Theater!

Otto Schmid.

ELBERFELD: d'Alberts „Kain“ hat hier wenig Eindruck gemacht; seine Erfindungskraft ist doch zu gering und seine moderne Orchestersprache zu massig und lärmend. Von den Darstellern genügte den Anforderungen des Komponisten am meisten Richard Radow im Gebet Adams, am wenigsten, sowohl gesanglich wie darstellerisch Lucian Fischer als Abel. Vorher wurde die bewegte Ouvertüre und die reizvolle Ballettmusik zu d'Alberts „Improvisator“ unter des Komponisten persönlicher Leitung gespielt.

Ferd. Schemensky.



ESSEN: Georg Jarnos Oper „Der Richter von Zalamea", die kurz vor Schluss der Opernspielzeit mit grossem Erfolg unter Leitung des Komponisten aufgeführt wurde, ist ein Werk der gesunden Reaktion gegen die Opernproduktion der musikalischen Moderne. Statt Wagner nachahmen oder gar übertrumpfen zu wollen, — ein Unterfangen, das bisher noch keinem geglückt ist — geht Jarno auf die geschlossene charakteristische Gesangsmelodie zurück und wahrt derselben ihr altes Recht neben der ausdruckvollen rezitativischen Deklamation und dem beredten Orchester. Sein Stil hält etwa die Mitte zwischen dem des Freischütz und dem des Tannhäuser, verzichtet also auf die fälschlich für einen Fortschritt gehaltene Weiterbildung der wohl nur für ihren Schöpfer gültigen Form des Wagnerschen Musikdramas. Jarnos Tonsprache ist in edlem Sinne volkstümlich, innig und auch wieder dramatisch packend, wenn auch noch manches minder Gute mit unterläuft. Für ein zweites Werk zeigt die Oper jedenfalls eine bemerkenswerte Selbständigkeit der Erfindung und eine ausserordentliche Bühnenwirksamkeit. Victor Blüthgen, der die Dichtung nach Calderons Drama geschaffen, hat Jarno in letzterer Beziehung vortrefflich vorgearbeitet. Sie gehört überhaupt zu den wenigen guten und wertvollen Opernbüchern der letzten Zeit. — Die hiesige Aufführung, der angesichts des Mangels an wirklich guten und bühnenfähigen Neuheiten gewiss noch viele an anderen Bühnen folgen werden, brachte neben dem Komponisten auch den Hauptdarstellern zahlreiche Hervorrufe ein. Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Der Musikroman „Louise" von G. Charpentier brachte es bei seinem ersten Erscheinen auf der hiesigen Bühne zu einem starken äusseren Erfolg, gehoben durch persönliche Anwesenheit des Verfassers, welcher samt den an der Wiedergabe hauptsächlich Beteiligten oft herausgerufen wurde. Die Zeit, die man sich mit der Vorbereitung des Werkes gelassen, ist gut ausgenutzt worden; die Première ging wie am Schnürchen. Von dem jungen Ehepaar Hensel wurde Julien und Louise, von Herrn Pröll und Frl. Fesca das Elternpaar sowohl trefflich gesungen als deklamiert, namentlich Pröll besitzt für diesen Darstellungsstil grosses Talent. Reich und geschmackvoll war alles behandelt, was aufs Auge wirken soll, vor allem die Feier der Bohème. So trat uns denn das Werk in einnehmendster Reproduktion entgegen, ob der Produktion gab es aber durchaus nicht einmütige Erbauung. Die Verkoppelung dieses Stoffes in seiner naturalistischen Ausgestaltung mit der Tonkunst, die sich auch in den schneidensten Dissonanzen und charakteristischsten Instrumentalfärbungen nicht ihres idealisierenden und stilisierenden Charakters entäussern kann, erscheint mir immer wieder unter dem Bilde des Pegasus, der mit einem ewig ungleichartigen Genossen vor den Pflug gespannt ist. Die beiden ziehen im besten Fall wechselsweise, gleichzeitig fast niemals. Einmal spielt der Text die Rolle des beklagenswerten Hippogryphen, ein andermal die Musik. In jenem Fall wird die Prägung des Dialoges durch die Tonkunst zu unnatürlicher Breite auseinandergezogen und verwischt, andernfalls flattert und müht sich wieder die Musik vergebens ab, die nüchterne Alltagsprosa vom Boden zu heben. In der musikalischen Erfindung steckt gewiss manches Treffende und Interessante, aber für eine fast vierstündige Aufführungsdauer will es eben doch nicht reichen.

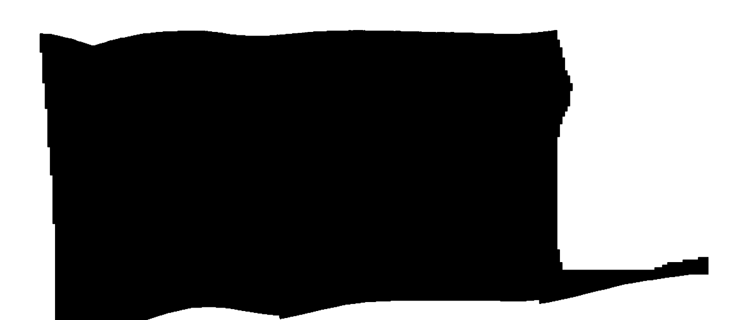
Hans Pfeilschmidt.

AUS DEN PROVINZEN FRANKREICHS: Die Theater brachten in den ersten Wochen des laufenden Jahres eine grössere Anzahl von Novitäten als in den letzten Monaten des vorigen Jahres, von denen ich schon in Heft 10 der „Musik" sprach. In Angers ging neben „Hänsel und Gretel" und Leoncavallos „La Bohême" im Februar die „Louise" von Gustave Charpentier in Scene. In Amiens brachte der Januar Wiederholungen von Puccinis „La vie de Bohême", „Mignon" mit Mlle. Maria d'Isle, „Philémon und Baucis" von Gounod; eine Première der Oper „Moina" von Isidore de Lara fand im Februar statt, und schliesslich wurde auch wieder „Werther" von Massenet in das Repertoire aufgenommen. Avignon führte „Louise" Ende des Februar auf. In

Bayonne gab man im Januar Verdis „Traviata", während sich in Bordeaux im Grand-Théâtre „Der Prophet", „Carmen", „Samson und Dalila" auf der Bühne behaupteten, doch wurden auch einige Neuigkeiten wie „Cendrillon" von Massenet, „Louise", „Paul und Virginie" von Victor Massé und Leoncavallos „La Bohême" geboten.

Die junge italienische Schule scheint sich in vielen Städten einer grossen Beliebtheit zu erfreuen. Ausser den beiden „Bohême", welche fast überall zur Aufführung gelangen, feierte in Douai im Februar die Oper „La Martyre" von Luigi Illica und Spiro Samara ihre erste Aufführung. In Lyon, wo versuchsweise für ein Jahr die gesamte Regie den Stadt-Theatern unterstellt war, brachte das Grand-Théâtre unter der Leitung von M. Mondaud, die (nach Paris) erste Aufführung der „Barbaren" von Saint-Saëns heraus; dann fanden noch Aufführungen von Massenets „Grisélidis" und Glucks unsterblichem „Orpheus" statt. Der Januar Spielplan des Grand-Théâtre in Marseille brachte zum erstenmale in Frankreich die noch unbekannte Oper von Carré und Silver „La Belle au bois dorment", ausser den alten Repertoire-Opern „Rigoletto", „Zampa", „Carmen", „Mireille", „Manon", „Lucia von Lamermoor", „Lakmé", „Hamlet", „Die Hugenotten" und „Tell". Als nächste Première wird „Mephistopheles" von Boito in Aussicht gestellt! Sowohl in Montpellier wie in Nimes begann das Jahr mit Charpentiers herrlicher „Louise". Jetzt führt man dort „Die Barbaren" auf. Zum drittenmale ist M. Villefranck zum Theater-Direktor von Nantes ernannt worden. Die jährliche Subvention dieses Theaters in der Höhe von 10,000 Frks. war vor kurzem aufgehoben worden, ist jetzt aber wieder eingeführt. Das Palais d'hiver von Pau hat ausser „La vie de Bohême" die Werke Massenets: „Werther", „Manon", „La Navarraise" und „Hamlet" in sein Repertoire aufgenommen. „Le roi d'Ys" wurde in Dünkirchen im Januar gespielt. In Dijon ging am Grand-Théâtre „La Princesse d'auberge" von Block über die Bühne. Rouen verleugnet seine bewährte Thätigkeit nicht. Das Théâtre des Arts bringt als Première „Die Guelfen" heraus, eine Oper in fünf Akten von Louis Gallet, Musik von Benjamin Godard, die ein recht zahlreiches Publikum anzieht. Ferner giebt man Wiederholungen des „Faust", mit den Künstlern der Opéra von Paris, „La vie de Bohême", „Samson und Dalila", und am Ende des Februar erlebte dort auch „Louise" ihre Erstaufführung. Im Théâtre du Capitole in Toulouse ging im Dezember die Première der Oper „Messaline" von M. Isidore de Lara über die Bühne. Eine andere Première, — die von Massenets „Esclarmonde", welche die Opéra Comique in Paris vernachlässigt zu haben scheint, fand im folgenden Monat statt. Le Capitole wiederholt die Aufführungen von „La Guzla et l'Emir" von Théodore Dubois, eine Oper, die aus dem Jahre 1873 stammt, ferner „La Maladetta" von Gailhard und Vidal aus Toulouse, „Werther", „Roland à Ronceveaux" von Mermet. Augenblicklich giebt man dort zum erstenmale das Ballett Gretna-Green von Guiraud. Die Erstaufführung der „Grisélidis" in Nizza fand am 20. Januar mit grossem Erfolg statt; dann brachte Lille das neue Werk Massenets heraus. J. G. Prodhomme.

GOTHA: Es kommt nicht eben häufig vor, sondern überrascht immerhin, wenn unser Hoftheater in der Aufführung einer Novität mit in vorderster Reihe steht, wie es bei K. v. Kaskels „Die Bettlerin vom Pont des Arts" der Fall war: eine Übertragung der bekannten rührseligen Hauffschen Novelle ins Musikalische in einem recht mosaikschillernden Gewande. Aber „Honny soit, qui mal y pense", der Komponist hat dem lyrischen Charakter des Stoffes geschickt Rechnung getragen und wenn auch mehr süsslich wie originell — die Nach-Italiener haben mit Pate gestanden — ein Werk geschaffen, das bei einem Teil der Zuhörer viel Eindruck machte. Dem Musiker interessiert weitaus nur die wirkungsvolle Instrumentation. Der lieblichen Titelrolle verlieh Frl. Bailly viel Anmut und Leben. — Ebenfalls zum erstenmale kam hier die düstere Oper „Der Vampyr" von Marschner zur Aufführung, in der Herr Morny, dem derartige Rollen gut liegen eine bedeutsame Gestaltungskraft bekundete. — In der



endlich erfolgten Aufführung des „Tannhäuser" lernten wir in Frl. v. Scheidt aus Weimar eine Elisabeth mit schönen Stimmmitteln kennen. Noch ist die Neueinstudierung des „Prophet" zu erwähnen, in der Frl. Brackenhammer sich zum erstenmal als Fides in einer grösseren Partie mit Glück hören liess. O. Heuser.

HALLE: Eine Anzahl von Gastspielen auf Engagement künden das nahe bevorstehende Ende der Opernsaison an. Konnte Frau Herzog aus Berlin als Anna in „Hans Heiling" den hier an eine jugendlich- dramatische Sängerin zu stellenden Anforderungen nicht genügen, musste es zweifelhaft bleiben, ob Herr Carl Bochoneck nach seinem Georg im „Waffenschmied" ein geeigneter Tenorbuffo sein kann, so konnte man der Direktion umso unbedenklicher raten, Frl. Dennery vom Hoftheater in Kassel nach einem erfolgreichen Gastspiel als Pamina für unsere Oper zu verpflichten. — Kapellmeister Erdmann hatte zu seinem Benefiz „Don Juan" gewählt und bewährte sich auch hier wieder als ausgezeichneter Mozart-Interpret. Die Wagner-Gemeinde hatte den Genuss einer „Siegfried"-Aufführung, die, wenn auch nicht in allen Stücken gelungen, doch für ein ernstes Wollen Zeugnis ablegte. Reinhold Koch.

KARLSRUHE: Das Grossherzogliche Hoftheater brachte als Neuheit Eugen d'Alberts Musikdrama „Kain" und desselben Komponisten musikalisches Lustspiel „Die Abreise" heraus. Die beiden interessanten Arbeiten sind anderswo schon gegeben und besprochen worden und so erübrigt hier wohl nur der Hinweis, dass im Lustspiel der von der von der Musik so getreu festgehaltene altväterliche Humor angesichts der Grazie und des Wohllauts der melodischen Linienführung das Publikum mehr zu fesseln schien, als die düstere Tragik Kains. Der empfindungsreiche Gesang Abels, das würdevolle Dankgebet Adams kamen hier am besten zur Geltung. Über Kains Gesang drohten die Tonmassen oft zu gewaltig zusammenzubrechen. Die Aufführung selbst war, mit Felix Mottl am Pult, bei beiden Werken eine gute. Die Oper brachte sodann in der Titelrolle der Afrikanerin den Beweis für Frl. Fassbenders stetig zunehmende Bedeutung für unsere Bühne und liess in einer Aufführung des „Waffenschmied" mit Recht die Generaldirektion rasch zugreifen und Frl. Käthe Warmersperger vom Mainzer Stadttheater, die als Marie gastierte, für die Karlsruher Oper verpflichten. Mit einer anerkennenswerten Wiedergabe des „Lohengrin" unter Kapellmeister Lorentz' Leitung ging der Monat für uns zu Ende. Den Gralsritter sang Dr. Raoul Walter dem Publikum sehr zu Dank, er hatte in Frl. Koboth von der Münchener Hofoper als Elsa eine vielverheissende Partnerin.

Albert Herzog.

KÖLN: Wir befinden uns, nachdem „Louise" zu verschiedenen Malen eine starke Zugkraft ausgeübt hat, noch im Zeichen des sehr erfolgreichen Gastspiels Birrenkovens in fast sämtlichen Wagner-Rollen. Der Höhepunkt war eine hervorragende Aufführung von „Tristan und Isolde" unter Professor Kleffel zu dessen Benefiz, wobei letzterer der Gegenstand stürmischer, verdienter Ehrungen war. Birrenkoven war im dritten Akt stimmlich wie darstellerisch ausgezeichnet und brachte, ohne auch nur einen Moment nicht zu singen, die Sehnsuchtsraserei Tristans packend zum Ausdruck. Daneben haben wir in Frau Pester-Prosky, der jetzt leider scheidenden Primadonna, eine Vertreterin der Isolde, die schon Richard Strauss vor Jahren als die musikalisch sicherste Isolde bezeichnete. Das Werk machte einen tiefen Eindruck, sowohl auf die, welche den Liebestrank im Lauf des Abends vergassen, als auch auf die, welchen der Trank nun einmal als ein angreifbares dramatisches Mittel zum Aufbau eines Werkes nicht aus dem Kopf will. Willy Seibert.

KÖNIGSBERG: Im Monat März hatten wir eine Première von zunächst vorwiegend lokalem Interesse, die aber von der Seite der musikalischen Formbehandlung doch auch dem weiter um sich blickenden Fachmann zu denken giebt. Was sie Positives zu bieten vermochte, das legte von einem gewissen Eigensinn des Wollens und Könnens in



gutem wie in bedenklichem Sinne Zeugnis ab. Es war die allerdings in der Dresdener Hofoper schon vorweg genommene, aber ohne Echo verhallte Erstaufführung einer komischen Oper „Der Offizier der Königin" von unserem heimischen Musikdirektor Otto Fiebach, einem sehr geübten, in allen Sätteln gerechten Kontrapunktiker, der als Komponist in kleineren und grösseren Formen kein Neuling mehr, aber bei alledem über den Hausbedarf bis jetzt nicht viel hinausgekommen ist. Auch die Achtung, die dieses neueste und umfänglichste Werk seiner Muse unstreitig verdient, scheint darin keinen Wandel zu schaffen. Trotzdem unsere Bühne in der günstigen Lage war, dass Autor und Kapellmeister ihre an der Dresdener Urpremière gemachten Erfahrungen verwerten konnten, trotz aller Umarbeitungen und fleissigen Kürzungen hat die Novität die üblichen drei Anstandsaufführungen nicht überlebt, und alle persönliche Beliebtheit des Komponisten dürfte sie in die nächste Saison schwer hinüberretten. Zu dem Libretto, das sich Fiebach nicht ohne Geschick selbst geformt hat, will die besondere Art seines Talents, die gediegene aber etwas schwerfällige polyphone Schreibweise, die sich gern auf Kosten der Deutlichkeit des Wortes geltend macht, nicht recht passen. Der Titel ist nur eine Umtaufung des bekannten „Glas Wasser" von Scribe, dessen Intrigue schon im Original nicht leicht zu verfolgen ist und in der Tonsprache um so schwerer zu ihrem Rechte gelangen kann. Alle feineren dramatischen Züge muss der Komponist eines solchen Stoffs so gut wie aufgeben, wenn er nicht sehr ausgiebig gesprochenen Dialog zu Hilfe nehmen will. Fiebach hat sich davor gescheut und besitzt doch andererseits nicht den Überfluss an leichtflüsssiger und schlagfertiger Melodie, um den durchkomponierten Dialog in ein durchsichtiges musikalisches Netz aufzufangen. Immerhin berührt es sympathisch, heutzutage noch einem so ausgesprochenen Sinn für Ensemblebildungen in der Oper zu begegnen und der Versuch, auch die strengeren polyphonen Formen als dramatisches Belebungsmittel zu verwenden und selbst die Fuge dem Humor dienstbar zu machen, ist ja durchaus nicht ohne Beispiel, wenn sie auch mehr den allgemeinen Ausdruck der Situation steigern, als die individuelle dramatische Gruppenbildung fördern kann. Letztere ist daher die schwache Seite der Fiebachschen Polyphonie, die noch an der Partitur klebt. Und doch liegt gerade in diesen polyphonen Partieen ein Reiz des fleissigen Werkes. Ein hübsches, sehr wohlklingendes Sextett im zweiten Akt und die anmutige Hof- und Tanzscene, in der das berühmte Glas Wasser verschüttet wird, bilden seine Höhepunkte. — Die Titelrolle des Masham-Douglas ist nicht gar so schwer zu besetzen, aber wenige Bühnen dürften sich eines so hervorragend eleganten Bolingbroke erfreuen wie Königsberg ihn gegenwärtig in Herrn von Ulmann besitzt, der Wunder einer feinen Pointierung des Worts in seiner „Konversationsrolle" vollbrachte.

G. Doempke.

LEIPZIG: Wenn man die Thatsache ins Auge fasst, dass eine Neubesetzung des durch Erkrankung und spätere Kontraktauflösung der Frau Paula Dönges nun seit nahezu Jahresfrist vakant gewordenen Faches einer hochdramatischen Sängerin noch immer nicht erfolgt ist, so weiss man wirklich kaum, ob man mehr den ökonomischen Mut der Leipziger Theaterdirektion oder die nachsichtsvolle Indifferenz des Leipziger Opernpublikums zu bewundern hat. Die einzig unter Anwendung eines Gastspiel-Surrogates — des mehrmaligen Auftretens der Frau Greeff-Andriessen aus Frankfurt am Main ermöglichten Aufführungen einiger ohne erste Kraft nicht zu bewältigenden Bühnenwerke wie „Tristan und Isolde", „Oberon", „Götterdämmerung" und — „Orestes" sind vorüber und innerhalb eines beschränkten Repertoires wird nun mit den für lyrisch-dramatische Aufgaben ganz wohl veranlagten aber noch keineswegs zu künstlerischer Reife geförderten Damen Seebe und Weidt und mit der gleichfalls talentierten und — unfertigen Mezzosopranistin Frl. von Sengern weitergewirtschaftet. Von den beiden das Soubrettenfach vertretenden jungen Sängerinnen Frl. Gardini und Frl. Untucht, verspricht die erstere vermöge ihres gesunden Organes und ihres frischen Bühnentemperamentes eine hervor-



ragendere Kraft zu werden, im Koloraturfach rivalisiert mit der die gewissenhaftere und künstlerisch vollgültigere Ausbildung früherer Zeiten repräsentierenden Frau Baumann das ausser einer gewissen instrumental wirkenden Kehlfertigkeit nur mässig begabte Frl. Petrini, und die Mängel unseres weiblichen Opernpersonales werden demnächst wohl noch empfindlicher hervortreten, da mit Frl. Eibenschütz eine trotz eines gewissen Mangels an Theaterblut durchaus tüchtige und gut musikalische Kraft aus dem Ensemble ausscheidet. So haftet denn die Kunstfreude der Hörer mehr an dem, was die männlichen Vertreter der Oper leisten, und da sind es neben dem kunstreichen Veteranen Schelper, der in manchen Partieen immer noch Meisterliches bietet, vornehmlich der Tenor Jacques Urlus und der Bariton Hans Schütz, die mit ihren schönen und bedeutenden Stimmmitteln lebhaft zu interessieren vermögen, andererseits aber auch die Befürchtung wachrufen, dass sie dem hiesigen Ensemble bald entführt werden könnten. An den beiden Ostertagen gab es hier „Mignon" und „Die Meistersinger von Nürnberg".

Arthur Smolian.

MÜNCHEN: Kurz vor den Osterfeiertagen brachte die Hoftheaterintendanz noch eine Novität heraus, das heitere Bühnenspiel in 3 Akten „Der Haubenkrieg zu Würzburg" von Max Meyer-Olbersleben. Die Handlung ist sehr einfach. Würzburg, im Jahre 1704. Der Fürstbischof Johann Philipp hat eine ältliche Nichte, Christine, und einen hübschen italienischen Hofmaler, Lorenzo del Monte. Lorenzo liebt Gutta, die Tochter des Stadtschultheissen, und wird hoffnungslos geliebt von Christine. Daraus der Konflikt: Christines Eifersucht und Rache. Sie hat den Oheim unterm Pantoffel und setzt eine neue, scharfe Kleiderordnung durch, von der sie gewiss weiss, dass sie übertreten wird, weil sie den Würzburgerinnen die schmucken Hauben verbietet. Sie erreicht ihren Zweck. Am Kiliansfesttag wird die Haubenordnung trotz der Aussicht auf strenge Strafe von ganz Würzburg in corpore ignoriert. Die Miliz stürzt sich auf das Festgewimmel, spiesst die Hauben von den sündigen Trutzköpfen und verhaftet ihre Trägerinnen. Peripetie! Gnade für die Verbrecherinnen, unter denen auch Gutta zittert. Lorenzo der seine Aufgabe, die Ausschmückung des Schlosses, eben zum Glück beendet hat, erwirkt Verzeihung und Annullierung der Haubenordnung, freit seine Gutta; die in ihrem Erwerb bedrohten Haubenmacherinnen, Stickerinnen etc. jubeln und die intriguante Christine hat das Nachsehen. — Diese Fabel hat Hr. Meyer-Olbersleben selbst in ziemlich glatte Verse gegossen. Für eine Novelle mag sie reichen, für ein „heiteres" Bühnenspiel aber ist sie zu dünn, sowohl qualitativ als quantitativ. Es fehlt ihr nicht der historische Reiz, aber die dramatische und humoristische Pointe. Diese war also hineinzuarbeiten, die schwächlichen Charaktere der Vorlage waren scharf auszufeilen und die äusserst lockeren Fäden straff anzuziehen. Ein Akt wäre so vollauf genug gewesen. Der Dichter machte jedoch drei und liess den Stoff mit Haut und Haaren, wie er war. Damit ist das Textbuch schon gerichtet. Auch der Komponist war nicht imstande, sich über die Materie zu erheben. Hr. Meyer-Olbersleben, der bis vor kurzem Professor an der Würzburger Musikschule war und nunmehr Direktor der grossherzoglichen Musikschule in Weimar geworden ist, hat sich sonst als tüchtiger, feinsinniger Komponist bekannt gemacht. Seine Chöre, Klaviersachen, Lieder zeugen von Geschmack, Empfindung und technischer Fertigkeit; sie sind fliessend und durchaus auf gute Klangwirkungen hin gearbeitet. Hr. Meyer-Olbersleben ist eines jener begrenzten Musiktalente, die in kleinen Formungen oft recht würzige Blüten treiben, in grossen aber ihr Aroma vollständig einbüssen. Es gebricht seiner Bühnenmusik an Originalität, dramatischer Kraft und vor allem an ursprünglichem Humor. Ein „heiteres" Bühnenspiel erheischt die grösste Flexibilität der Form- und Farbengebung. Der Tondichter bleibt aber an seinen Vorbildern kleben. Die lyrischen Einschübe lösen sich nur zäh aus der wässerigen, fast ununterbrochen in einer konventionellen Farbe dahinströmenden Klangmasse los. Neben einigen wenigen warmen Augenblicken lange Gedankenöden. Erborgte Witzhaftigkeit.



Überall rührende Beweise der besten Absicht und des verzweifeltsten Nichtkönnens. Es ist bedauerlich, das einem sonst so liebenswürdigen Komponisten sagen zu müssen. Die Oper ist nicht sein Gebiet. Verschone er sie, sich und uns. Es hätte jedes davon Gewinn! — Die Aufführung unter Röhrs Leitung war gut vorbereitet. Klöpfer sang den Fürstbischof, Gerhäuser den Lorenzo, während die Damen Höfer und Tordek die beiden weiblichen Hauptrollen gestalteten. Am Schluss wurde, wie immer, gejubelt und der erscheinende Dichter-Komponist recht herzlich begrüsst. Es war also äusserlich ein Erfolg, de facto eine Niederlage, wieder eine zu den vielen, mit denen unsere Hofbühne in den letzten Jahren gesegnet war. Wie viel Zeit und Mühe haben sie gefordert auf Kosten anderer bedeutender Werke, die um ihretwillen zurückstehen mussten. Heute sind sie fast ohne Ausnahme tot. Ist das nicht ein kläglicher Ertrag? Wenn die Intendanz aber glaubt, mit diesen Aufführungen dem bayerischen Bedürfnis Rechnung getragen zu haben, so ist sie bös auf dem Holzweg. Überall weiss man, dass unserer Stadt ausgezeichnete Tondichter gehören, führende Geister (ja man kann von einem Münchener Kreis sprechen, ich nenne nur Rich. Strauss, Schillings, Sandberger, Thuille), deren Bühnenwerke ausserhalb des Burgfriedens längst einen guten Klang haben und innerhalb des Burgfriedens längst erwartet werden, — aber die Intendanz scheint nichts davon zu wissen oder wissen zu wollen. Auch das kräftigste „j'accuse" hat Hrn. von Possart bislang kalt gelassen. Er hat eben bloss Interesse für sein Prinzregententheater, macht in Enoch-Vorträgen nach auswärts und liest uns dazwischen hinein den Wagner-Text. Die Zukunft der Hofoper ist ihm augenscheinlich gleichgiltig. Noch nie stand aber auch unser Opern-Repertoir so tief wie heute.

Dr. Theodor Kroyer.

PETERSBURG: Auf dem Repertoire der Marien-Opernbühne ist während des letzten Monats nichts Neues erschienen. Nur die Gastspiele der Moskauer Sänger Sobinoff (Tenor) und Schaljapine (Bass), die einen eminenten Erfolg in „Eugen Onegin" (Lensky) und „Faust" (Mephisto) errungen, haben die Aufführungen bedeutend belebt. In dem Hof-Eremitage-Theater haben zwei Parade-Vorstellungen stattgefunden, in denen zwei einaktige Opern: „Amors Rache" von A. Tanéiew, Text von T. Schtschepkina-Kupernik, und „Mozart und Salieri" von N. Rimsky-Korsakoff, Text von A. Puschkin, aufgeführt wurden. Für „Amors Rache" hat A. Tanéiew eine anmutige, melodische, zuweilen sogar fesselnde Musik in streng ausgeprägtem Stil der Epoche des Librettos (Louis XIII.) nur für Frauenstimmen komponiert. In der Oper Rimsky-Korsakoffs figurieren nur Herren; der Stil ist recitativisch von staunenswerter Kraft und Schönheit. Die Instrumentation ist sehr originell durch Kolorit und Mannigfaltigkeit der Farben. L. v. Kasanli.

POSEN: Als Novität ging kürzlich Ferd. Hummels Opern-Mysterium „Die Beichte" in Scene. Die träge und spröde Tonsprache, die überwiegend auf die Empfänglichkeit für Klangkombinationen spekuliert, fand wenig Gönner. Mit schönstem Erfolg gastierte Theodor Reichmann aus Wien als „Hans Heiling". Das Repertoire der nun beendeten Opernsaison zierten „Walküre", „Holländer", „Figaro" und „Zauberflöte". Frau Agloda nahm als „Senta" Abschied von dem ihr sehr gewogenen Publikum und Herr Liepe, der als Wotan, Graf Almaviva und Holländer sich sehr bewährte, hat namentlich mit letzterer Rolle viel Ehre eingelegt. Kerr Kapellmeister Drexler, dem es nicht leicht wurde, mit einem etwas schwerfälligen Orchester und recht unreinem Chore die grosse Oper zu pflegen, hat uns nach halbjähriger erspriesslicher Thätigkeit wieder verlassen. Dr. Theile..

PRAG: Das deutsche Theater schloss den zweiten „Ring" der Saison mit der „Götterdämmerung" ab. Aber „du musst es dreimal sagen" und so steht für Mai noch einer bevor. Ein bisschen viel in Rücksicht auf das der Zahl nach beschränkte Publikum. Ich bin kein Freund der Wagner-Plusmacherei, die im statistischen Ausweis allerdings „viel stattlicher aussieht". Der Besuch war schwächer als sonst, trotzdem die Hauptdarsteller,



Frau Claus-Fränkel (Brünnhilde), Elsner (Loge, Siegmund, Siegfried) Zador (Alberich) und Kapellmeister Blech vom Publikum mit Recht gefeiert werden. — Eine Neueinstudierung der „Verlobung bei der Laterne" veranlasst mich, die ketzerische Meinung auszusprechen, dass die kleinen Singspiele des jungen Offenbach, z. B. auch „Dorothea", „Fritzchen und Lieschen", die „Zaubergeige" entzückende Meisterwerke von klassischem Wert sind, deren Pflege mir sogar verdienstlicher scheint, als wenn man das schwülstige Musikdrama irgend eines modernen Kapellmeisters mühsam zu Tage fördert. Keine grossen Ideen, aber köstliche Einfälle . . . Vergleicht man damit die jetzigen Operetten vom Tage, das süsse Mädel oder die Landstreicher, so wird einem erst der schreckliche künstlerische Niedergang des ganzen Genres klar. — Im tschechischen Theater sind nach jahrelanger Pause „Die Meistersinger" in einer äusserlich glänzenden Aufführung wieder aufgenommen worden. Dr. R. Batka.

STETTIN: An unserer Opernbühne, die in den letzten Jahren schon als eine verlorene Sache galt, erlebten wir in diesem Winter einen grossartigen Aufschwung. Das Theater ist wieder der Sammelplatz der guten Gesellschaft geworden. Volle Häuser bilden die Regel. Der das Wunder wirkte, war Rich. Wagner, dessen für provinziale Kunstverhältnisse fast zu gewaltige Trilogie sich langsam aber sicher ihren Weg zu uns gebahnt hat. Der jüngst stattgefundenen prächtigen Erst-Aufführung des „Siegfried" dienten die Glanzleistungen des Herrn Spemann (Siegfried) und des 1. Kapellmeisters M. Grimm, eines berufenen Wagner-Dirigenten, als wichtigste Stützen. Die nächste Spielzeit bringt den ganzen „Ring". Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Die erste Aufführung der schwedischen Oper Andreas Halléns „Valborgsmessa" hat jetzt auf dem kgl. Theater stattgefunden. Ganz neu kann man das Werk nicht nennen, da es die Bearbeitung einer älteren Oper „Hexfälla" desselben Komponisten ist. Vor die zwei Akte dieser älteren Oper ist ein neuer erster gesetzt, und ausserdem der jetzige dritte Akt verändert. Die Zeit der Hexenprozesse, die den Hintergrund der Handlung bildet, hat dem Komponisten Gelegenheit zu wirkungsvollen musikalischen Schilderungen gegeben. Die Überlegenheit Halléns in der Behandlung des Orchesters tritt auch hier wieder hervor. In der melodischen Erfindung ist er aber nicht immer glücklich. Die neu hinzukomponierten Teile der Oper waren im allgemeinen von geringerer Wirkung, als die älteren. Der Erfolg war nicht gross, die Teilnahme des Publikums gering. Die Wiederaufnahme der alten französischen Oper „Maurer und Schlosser" von Auber ist im allgemeinen als ziemlich gelungen anzusehen. Auch eine Reprise der „Zauberflöte" ist mit Beifall begrüsst worden.
Tobias Norlind.

STRASSBURG: Als einzige Neueinstudierung in mehreren Monaten kam Karl von Kaskels, des schon durch eine Reihe anderer Kompositionen bekannt gewordenen Dresdener Komponisten, lyrische Oper „Die Bettlerin von Pont des Arts" zur Aufführung. Der Text ist nach der bekannten Hauffschen Novelle frei bearbeitet, und die freundliche Aufnahme, die hier wie in anderen Städten das Werk beim Publikum gefunden, ist wohl zum grossen Teil dem sympathisch-rührenden Stoffe zuzuschreiben, wiewohl derselbe vom Verfasser keineswegs sehr geschickt dramatisch zugeschnitten ist. Namentlich der 1. Akt entbehrt der Handlung, und eine Anzahl lebender Bilder — Visionen des schlafenden Helden — wirken, so hübsch sie für Auge und Ohr sind, nur als äusserliche Zuthaten. Die Musik Kaskels zeigt Sinn für lyrische Feinheiten, melodische Gestaltung, sowie farbenprächtige, wenn auch, namentlich im Schlagzeug, manchmal etwas überladene Instrumentation. Jedoch es fehlt der grosszügige Charakter im Aufbau der Akte, das Hinstreben nach Höhepunkten; ermüdend wirkt der Mangel an eigenartiger Rhythmik und viele, viele Wendungen erinnern leider nur zu stark bald an Carmen, bald an die Meistersinger, vor allem aber an Mascagni

und Leoncavallo. Alles in allem ein Werk, das als Symptom der Reaktion gegen die einseitig leitmotivische Musikdramatik interessant ist, eine wesentliche Bereicherung des Opernschatzes jedoch nicht bedeutet. Dr. Altmann.

ZÜRICH: Rätselhaft wird unsere sonst so eifrige Direktion Reucker, die die vielfach tüchtige, aber wegengagierte Sängerin Frl. Brauer spazieren gehen lässt, um uns durch Anfängerleistungen Angst vor der nächsten Zukunft zu schaffen. Als ob es nicht genug wäre, dass wir einen Heldentenor, Pierre de Meyer, aus Holland haben, der bei gesanglicher Tüchtigkeit des Deutschen nicht völlig fähig, im Spiel bald hölzern, bald übertreibend, stets durch eine unsympathische Persönlichkeit jede poesievolle Illusion ausschliesst! Ohne die Koloratursängerin Level und die Altistin Seebach, wozu von den Herren namentlich Basil kommt, sänke die Oper, da auch das Repertoir stetig an Reiz abnimmt, auf ein im neuen Haus noch nicht gekanntes Niveau.

W. Niedermann.

KONZERT

BARMEN: Das fünfte Abonnements-Konzert der Konzert-Gesellschaft liess nicht weniger als drei hier noch unbekannte Komponisten zu Worte kommen: Den Kapellmeister Richard Wetz vom hiesigen Stadttheater mit einer dem Andenken Arthur Schopenhauers gewidmeten, glänzend instrumentierten, in Harmonie und Melodik durchaus ansprechenden „Symphonie“, deren Grundstimmung Melancholie und Elegie bilden; den Musiklehrer Ewald Strässer in Köln mit einem „Konzert für Violoncell mit Orchester“, das kontrapunktlich fein durchgearbeitet und hinsichtlich der Motive recht ansprechend ist, sowie den Komponisten Hans Hermann mit einer im Wagnerschen Stile gehaltenen, frisch und flott durchgeführten und deswegen interessanten Symphonie in D-moll. Alle drei Komponisten dirigierten ihre Werke selber, während das Soloinstrument in dem Strässerschen Cellokonzert der Kammervirtuos Piening aus Meiningen spielte und sich dabei als hervorragender Künstler erwies.

H. Hanselmann.

BASEL: Wenn ich aus unserer zu Ende gehenden Konzertsaison noch das Auftreten Eduard Rislers hervorhebe, der im neunten Abonnementskonzert seinen sehr bedeutenden künstlerischen und äusseren Erfolg ehrlich verdient hatte, so ist erwähnt, was an Hervorragendem etwa noch zu erwähnen war. Risler hat sich wiederum als der ernste, allem Virtuosentum abholde Künstler und Musiker im weiteren Sinne erwiesen, der in allem, was er bietet, eine Persönlichkeit einzusetzen hat. Er spielte das G-dur-Konzert von Beethoven, wobei wir es erleben mussten, dass ohne Rislers Umsicht und unerschütterliche Taktfestigkeit das Orchester unter Volklands Leitung aus Rand und Band gegangen wäre. Derartige unerfreuliche Vorfälle gehören bei uns leider zum täglichen Brot und haben wenigstens das eine Gute, dass sie auch den Einsichtslosesten die Augen darüber öffnen, dass das Fortwursteln vom Übel ist und dass nur durch einen raschen Wechsel in unserer obersten Konzertleitung dem rapid fortschreitenden Rückgang in unserem Konzertwesen Halt geboten werden kann. Dr. H. Stumm.

BERLIN: Weingartner versteht sich darauf, Programme zu bauen. Als zwei fest in sich gefügte Kolosse stellen sich die Vortragsfolgen des IX. und X. Symphonie-Abends der Königl. Kapelle dar: Mozarts Jupiter-Symphonie, eine Faust-Ouvertüre von Wagner, Berlioz' Harold in Italien und Ouvertüre Alceste von Gluck, Notturno (Serenade No. 8) für vier Orchester von Mozart, Beethovens Neunte. Weingartners grossgeartete, sich nie verzettelnde, unerhört zielbewusste Darstellungskunst, die so bewundernswert allen Stilarten gerecht zu werden versteht, sorgte für eine der gewaltigen Komposition der Programme würdige Ausführung. Der IX. Symphonie liehen ausser dem Kgl. Opernchor noch die Damen Emilie Herzog, Geller-Wolter, und die Herren Sommer und Hoffmann ihre Mitwirkung. Einen Leckerbissen auserlesenster Art



zugleich ein Muster von Stilreinheit bot Weingartner mit der Vorführung des Notturno für vier Orchester a) Andante b) Allegretto grazioso c) Menuetto. Das Stück ist nur für Streicher und Hörner geschrieben. Um Echowirkungen hervorzurufen, hat Mozart den Streichkörper viermal geteilt. Mit welcher ungemachten Delikatesse, wurde das graziöse Werkchen wiedergegeben! — Das ausserordentliche Konzert für den Pensionsfond des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss brachte uns eine Wiederholung von Bruckners dritter Symphonie in D-moll. Die Aufführung war diesmal bei weitem besser, als im Oktober vorigen Jahres. Das Werk rief wiederum einen frenetischen Beifallsjubel hervor. Warmblütiges Musikempfinden mit eminenter Technik bei einem Geiger vereinigt zu finden, gehört gewiss zu den Seltenheiten. Bei Willy Burmester treffen wir beide Eigenschaften in schönster Harmonie an. Er spielte ein schon halb verstocktes Violin-Konzert No. 7 E-moll von Spohr, das sich im Rahmen dieser Konzerte sonderbar genug ausnahm, es teilweise sogar zum blühenden Leben erweckend, und Bachs Ciaconna. Herr v. Reznicek dirigierte dazwischen seine Ouvertüre zu „Till Eulenspiegel". Im Konzertsaal vermochte die Komposition kein Interesse zu erwecken. Die Themenbildungen schienen banal, die Instrumentation mehr platt, als witzig. Und die Länge des ganzen Stückes stand im argen Missverhältnis zu seinem geistigen und melodischen Gehalt. Strauss' bekannte Tondichtung Don Juan war die Schlussnummer des Programms. Die symphonischen Konzerte des Tonkünstler-Orchesters sind zu einer festen Institution im Berliner Musikleben erstarkt. Es ist uns bereits schon jetzt ein Cyklus von sechs Konzerten für die nächste Saison wieder unter Richard Strauss' Leitung in Aussicht gestellt. — Nun haben auch Dr. Ludwig Wüllner und das Böhmische Streichquartett von uns Abschied genommen. Wüllner bot einen Abriss des Entwickelungsganges der musikalischen Lyrik von Schubert über Schumann, Brahms, Wolf, A. Mendelssohn zu Richard Strauss, die Böhmen das Streichquartett C-moll op. 18 von Beethoven, Sindings Klavierquintett E-moll (am Bechstein: Teresa Carreño), und mit H. Bandler (II. Viola) das Streichquintett ihres vortrefflichen Landsmannes und Musikanten A. Dvořak. — Georg Schumann, der Direktor unserer Singakademie, bewies in der am Karfreitag stattgehabten Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion (der ersten unter seiner Leitung), dass es ihm gelungen war, den Chor aus der Erstarrung seiner geheiligten Traditionen zu befreien, ihm und uns zur Freude. Ausser dem Philharmonischen Orchester verdient noch der klangsatte Alt von Frau Geller-Wolter und der milde, priesterliche Bass van Eweyks genannt zu werden. — Eine kleine Sensation bedeutete der erste Sonaten-Abend (Klavier und Violine) der Herren Raoul Pugno und Eugène Ysaye. Welch herrliche Reproduktion erfuhren die Sonaten No. 6 G-dur von Bach, Francks A-dur Sonate, und op. 108 D-moll von Brahms! In der Vorführung der Sonate von Franck erklommen beide Künstler einen auch für die Auserwählten nur schwer erreichbaren Gipfel der Vollkommenheit. — Den Epilog der zehn grossen Philharmonischen Konzertveranstaltungen unter Nikisch bildet jedes Jahr das ausserordentliche Konzert zum Besten des Pensionsfonds unseres berühmten Philharmonischen Orchesters. Berlioz' geniale phantastische Symphonie war die erste Nummer des nur aus bewährten „Schlagern" bestehenden Programmes. Über die Darstellung noch Worte zu verlieren erübrigt sich wohl. Sie musste einfach alle Nörgler entwaffnen. Darauf tiegerte Teresa Carreño in wilder Genialität durch die Oasen und Steppen des Tschaikowskyschen B-moll Konzertes, einen Beifalls-Samum weckend. Und mit der Tannhäuser-Ouvertüre verschaffte sich Arthur Nikisch dann einen Abgang, wie ihn sich glänzender selbst nicht der phantasiebegabteste Konzertbesucher vorstellen kann.

Bernhard Schuster.

Jetzt wo die Musiksaison sich schon stark ihrem Ende zuneigt, hat der bisherige erste Solovioloncellist des Philharmonischen Orchesters Anton Hekking im Verein mit dem jungen talentvollen Pianisten Artur Schnabel und dem bewährten

Konzertmeister des Tonkünstler-Orchesters Alfred Wittenberg noch ein neues Kammermusikunternehmen ins Leben gerufen: allwöchentliche populäre Trioabende unter gelegentlicher Mitwirkung von Sängern in der Art der populären Konzerte des Philharmonischen Orchesters. Die Veranstalter werden sicherlich reichlichen Zuspruch finden, wenn sie immer so Treffliches bieten wie am ersten Abend: ich hörte eine ausgezeichnete Wiedergabe des grossen B-dur-Trios von Schubert, Ballade und Serenade op. 3 für Violoncell von Jos. Suk, der sich darin nicht gerade von seiner vorteilhaften Seite zeigt, und die grosse C-dur-Fuge für Violine allein von Bach. Ihren letzten Kammermusikabend veranstalteten die Herren Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert unter Mitwirkung des Bratschisten Adolf Müller. Eine Novität wurde diesmal nicht geboten; im Vordergrund des Interesses stand Tschaikowskys einziges, grossartiges Trio, das einen sichtlichen Eindruck hinterliess; zu meiner grossen Freude werden die genannten Herren auch im folgenden Konzertjahr wieder 4 Kammermusikabende veranstalten. Der zweite Sonatenabend der Herren Raoul Pugno und Eugène Ysaye war nur Beethoven gewidmet; ich hörte in herrlicher Wiedergabe die G-dur-Sonate op. 96. Nur ein Geiger liess sich in der Berichtsperiode hören, der junge begabte Max Wolfsthal, der mit einem famosen Staccato, hübschen Ton und feurigen Temperament mir Wieniawskis D-moll-Konzert recht zu Dank spielte (möchte er recht fleissig weiterarbeiten). Dies gilt auch von dem Violoncellisten Fritz Becker, der mit schönem Ton und ausreichender Technik das nach einer schönen Haydnschen Skizze von Popper ausgeführte Konzert spielte; ich glaube, Haydn würde rabiat werden, wenn er hören könnte, wie verpoppert das Finale ist. Unter den Pianisten ragten Herr Josef Lhévinne und Herr Moritz Mayer-Mahr bei weitem hervor; letzterer ist mit Erfolg bemüht, sich auf ein höheres musikalisches Niveau als das des blossen Technikers heraufzuarbeiten. Herr Lhévinne ist technisch ein Meister, in musikalischer Hinsicht liegt ihm aber ein Rubinsteinsches Konzert besser als das Es-dur von Beethoven; sein Bestes bot er in dem Perpetuum mobile der Weberschen C-dur-Sonate. Talentvoll, aber noch nicht konzertreif ist Alice Schwabe, der einige klangschöne, formvollendete Klavierstücke von E. E. Taubert besonders gut gelangen. Herr Ernesto Coop wollte wohl nur zeigen, dass man auch in Neapel Chopin und vor allem Beethoven recht verständnislos spielen kann. Noch weit unter ihm stand Arthur Michaelis, dessen Auftreten als Pianist und Komponist eine arge Zumutung an Publikum, Kritik und das begleitende philharmonische Orchester bedeutete. Einen Heiterkeitserfolg erntete auch der Tenorist John Sobolski; er thäte wohl am besten sich der Oeffentlichkeit zu entziehen. Viel zu lernen, namentlich in Bezug auf den Vortrag hat der Tenorist Otto Weidlandt, der einen künstlich in die Höhe geschraubten Baryton ohne rechten Glanz hat und die hohen Töne in wenig schöner Art herausschreit. Über den Baritonisten Sergei Klibansky möchte ich mich vorläufig des Urteils enthalten. Wenig disponiert war leider Eugen Gura in seinem zweiten Abschiedskonzert. Mit einem künstlerisch zusammengestellten Programm liess sich Anna Zinkeisen hören, die im Vortrage einfacher Lieder, besonders französischer Chansons recht Erfreuliches und immer Anmutiges leistet; sie wurde vorzüglich von Ed. Behm begleitet, der im Verein mit O. Schubert die F-moll-Klarinetten-Sonate von Brahms, ein herrliches Intermezzo, spielte.

Dr. Wilh. Altmann.

19. März. Die ausschweifende Phantasie einiger Konzertgeber, denen die Abendstunden einer Ausbreitung ihrer Talente nicht genügen, ist auf die teuflische Idee verfallen, jetzt nachmittags, um die Kaffeezeit herum, zu musizieren, zu dieser Musik Publikum, ja, sogar Kritik zu laden. Dem Rundreiseheft, das sich der ohnedies schon stark genug in Anspruch genommene Referent zur Bewältigung des Pensums zusammengestellt hat, ist eine neue Station hinzugefügt. Der Schauplatz solcher „Fife o' clock"-





Konzerte ist der kleine kokette Saal des Hôtel Reichshof in der Wilhelmstrasse. Und Prof. Gennaro Fabozzi hat ihm mit seinen Klaviervorträgen nicht Unehre gemacht. — Vom Reichshof in die nahe Singakademie, wo Arthur Perleberg mit Unterstützung von Hertha Dehmlow und Alexander Heinemann eigene Kompositionen aufführt. Wenn es draussen zu grünen beginnt, pflegen die jungen Tondichter Zeugnis abzulegen von langer Wintersarbeit, von ihren grossen Freuden und kleinen Schmerzen. Arthur Perleberg ist uns sympathisch durch die liebenswürdige Anspruchslosigkeit seiner musikalischen Erscheinung. Viel Eigenes, ein reiches Innenleben, eine Individualität hat er uns freilich nicht offenbart. Es klingt alles etwas sehr aus zweiter Hand. Aber es klingt doch. Es ist gut komponiert. Von den Liedern, die Frl. Hertha Dehmlow sang, ist „In meiner Heimat" das wertvollste durch den zarten innigen Ton, der darin zittert, „Sommernacht" das wirkungsvollste durch die Glut, die darin fiebert. Der Cyklus, den Herr Heinemann vortrug, hätte uns mit reineren Eindrücken entlassen, wenn nicht als Abschlus, als „Drücker", der böse „Märzenwind" gewählt gewesen wäre, einem billigen Applaus zu Liebe. Von der Singakademie in den Beethoven-Saal, den Agnes Fahlbusch, ein blutjunges Ding, mit den süssen Tönen ihrer Flöte erfüllt. Die sehr erfreulichen Leistungen der Dame — erfreulich durch die sichere Technik und ein warmes Empfinden — verdienten einen stärkeren Zuspruch seitens des Publikums. Otto Hegner, der mitwirkt, steuert einige geschmackvoll ausgeführte Klavierstücke bei. 20. März. Lieder-Abend im Saal Bechstein von Alwine Kelch. Auch dieser Kelch geht an uns vorüber. Eine kleine, mangelhaft gebildete Stimme, der ein unangenehm scharfer, gellender Klang anhaftet. Der Vortrag ist zumeist indifferent, in belebteren Momenten aufdringlich. Am Schluss des „Wohin" leistet sich die Sängerin eine arge Geschmacklosigkeit, indem sie einen hohen Ton nach Primadonnenmanier herausschmettert und dann auf dem einmal erklommenen Gipfel behaglich-breit sich ausruht. Zerrissen die zarte Linie der Melodie, zerrissen auch die Stimmung des Gedichtes. — Im Beethoven-Saal ist zur selben Stunde ein Konzert zum Besten des „Vereins der Fürsorge für weibliche Jugend" angekündigt. Der Verein sollte sich einmal Alwine Kelchs liebevoll annehmen. 21. März. Alfred Reisenauer giebt im Saal Bechstein seinen vierten Klavier-Abend mit gemischtem Programm. Tilly Koenen singt im Beethoven-Saal zum drittenmal Lieder. Xaver Scharwenka veranstaltet in der Singakademie ein Konzert mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester. Dorthin zieht's mich. Weniger, um Scenen aus der sattsam bekannten „Mataswintha", einer von Wagnerreminiscenen triefenden, aber ganz geschickt gemachten und gut klingenden (resp. anklingenden) Epigonenschöpfung, zu hören, als ein Klavierkonzert von H. Cleve, einem vielversprechenden jungen Tonsetzer. Das blonde, anspruchslose Menschlein verblüfft zunächst durch eine ausgebildete, vielseitige Technik als Komponist und Klavierspieler. Dann steckt auch ein gut Teil Ursprünglichkeit in ihm, die vorläufig freilich noch hier und da von Angelerntem und Anempfundenem überwuchert wird. Es tauchen im Laufe des Klavierkonzerts Motive auf, die man weder verarbeitet noch auf der Strasse findet. Hieran knüpft sich unsere Hoffnung für des begabten Mannes Zukunft. Die Instrumentation ist stellenweise zu dick und verbreitet trotz ihrer Massigkeit nur einen stumpfen Glanz. Aber auch da wartet Cleve mit einigen frappanten Einfällen auf, wozu ich den lang gehaltenen Orgelpunkt der tiefen Bratschen und Celli rechne, über dem das Klavier einen luftigen, mit allerhand Figuren umrankten Bau errichtet. 22. März. Abermals Konzert im Reichshof. Diesmal ein junger Franzose, Lucien de Flagny, „avec le grazieux concours de Harriet Oelsner, Lisa Burgmeier, Helene Fürst et Jacques van Lier". Was ist aus unseren früher so lebensfrohen, geist- und launesprühenden Nachbarn im Westen geworden? Flagnys Musik ist in ein Meer von Sentimentalität und Melancholie getaucht. Selten nur kost unser Ohr ein freundliches Dur. Auch dann lauert immer

hinter der versöhnlichen Harmonie eine schreiende Dissonanz. In der Erfindung ist Flagny stark von Massenet abhängig. Auch einige jüngere Meister haben auf ihn eingewirkt. In dem „Sonnet“ meldet sich sogar der liebenswürdige Operettenkomponist Messager (bei den Worten: „Et des amours desquelles nous parlons“). Zuerst versenkt einen diese im Halbdunkel tastende Musik in eine dämmrige Stimmung. Allmählich aber stellt sich eine Müdigkeit ein, und der Eindruck ist schliesslich gleich Null.
3. April. Walther Petzet ist ein junger Komponist, der eine Auswahl aus seinen Werken mit Unterstützung des Philharmonischen Orchesters im Beethoven-Saal darbietet. Er hat etwas Ordentliches gelernt, instrumentiert mit Geschmack, hält sich aber — zu meinem Bedauern muss ich es sagen — auch von jeder Eigenart fern. Von den Sinfonischen Gedichten ist „Eonda“ die weiter angelegte und reicher ausgeführte. Zu einem grossen hinreissenden Zuge bringt es aber auch sie nicht. Lieder von Petzet singt Hans Jung. Ein Konzertstück F-moll spielt der Komponist selbst.
5. April. Osborne Hunter, der im Bechstein-Saal Lieder singt, zeigt sich im Besitz eines wohllautenden, sorgfältig gebildeten Baritons, dem nur noch mehr Beseelung zu wünschen wäre. Dem Geist der von ihm vorgetragenen Schöpfungen steht vorläufig Herr Hunter noch fremd, ja, feindlich gegenüber. Eine mitwirkende Klavierspielerin leistet mithin das Stärkste an Klavierhudelei, was einem so im Konzertsaal zugemutet werden darf. Dr. Erich Urban.

BERN: Der Monat März brachte uns noch eine stattliche Anzahl von Konzerten. Von besonderer Bedeutung war das letzte Abonnementskonzert unserer Musikgesellschaft, in dem die Böcklin-Symphonie von Hans Huber gespielt wurde. Das Werk hinterliess unbestreitbar einen bedeutenden Eindruck. Im gleichen Konzert hörten wir ein einfaches, ansprechendes Adagio von Dittersdorf aus „Die Rettung der Andromeda“. Das vorletzte Konzert der Musikgesellschaft führte uns zwei Werke aus verschiedenen Epochen vor, in denen zwei einander nicht unähnliche Geister sprechen: Haydns D-dur-Symphonie (Breitkopf- und Härtel Nr. 5) und d'Alberts Ouvertüre zur Abreise. d'Alberts geistreiche ausserordentlich wohlthuende Musik war hier ganz neu. — Der bedeutendste Solist des Monats war der Pianist Frédéric Lamond. Er spielte Beethovens Es-dur-Konzert. In einem Kammermusik-Abend hörten wir ein Klavier-Trio F-moll op. 1 von dem jungen sehr talentvollen Berner Komponisten Volkmar Andreae. Das Werk zeigt bedeutende Anlagen. Das Brüsseler-Quartett erntete stürmischen Beifall mit Beethovens grossem Es-dur-Quartett.
G. Bundi.

BONN: In einem Konzert des Gesangvereins kam unter Hugo Grüters Bossis „Canticum canticorum“ mit sehr gutem Gelingen zur Aufführung. Das ebenso Leidenschaft wie Arbeit enthaltende Werk Bossis verfehlte nicht denselben packenden Eindruck hervorzurufen, den es auch andererorts gemacht hat. Der dritte Teil fällt gegen die beiden ersteren stark ab, da Bossi selbst das Hallelujah nicht als Veranlassung zu einer das Ganze krönenden Schlusssteigerung benutzt. Die Chöre waren gut einstudiert, und die Vertreter der Solopartieen, Frl. Johanna Dietz und Herr Schütz aus Leipzig liessen nichts zu wünschen übrig. — Weniger gut fiel die Verwandlungs-Musik und Schluss des I. Akts aus Parsifal aus: durch Unzulänglichkeiten in Chor wie Orchester wurde der Eindruck gestört. Willy Seibert.

BREMEN: Die erste Hälfte des März war wieder überreich an wertvollen Gaben des Konzertsaals. Als orchestrale Neuheit brachte er freilich nur die koloristisch interessante, sonst aber nicht gerade bedeutende Legende „Der Schwan von Tuonela“, mit der Panzner sich für einige Wochen verabschiedete. Er weilt bekanntlich auf dem gegenwärtig so unwirtlichen Boden Barcelonas, um dort deutsche Kunst zu Ehren bringen zu helfen. Hier trat für ihn mit glänzendem Erfolge sein Hamburger Kollege Fiedler ein. Als Solistin entzückte Rose Ettinger die Liebhaber tadellosen Koloraturgesanges und



hoher Stimmlage (Arie aus der Nachtwandlerin!), während Ysaye Bruchs D-moll-Konzert in vollendeter Weise zum Vortrag brachte. Die erstgeborenen Kinder sind bei Bruch freilich immer die besten. Als vielversprechende Novize liess sich Fräulein Marie Lissmann hören, eine Tochter des bekannten Bremen-Hamburger Künstlerpaares. Unser trefflicher Lehrergesangverein brachte unter anderem Brahms' „Rinaldo" mit Ludwig Hess als hierfür nicht ganz ausreichenden Titelhelden; Fräulein Busjäger erntete Lorbeeren in einem eigenen Liederabende und Zur-Mühlen erweckte stürmische Begeisterung mit dem Magelonen-Cyklus. — Wenig, aber gut war die Devise der letzten Wochen. Sie brachten vor allem eine schöne, ebenso glatte, wie stimmungsvolle Aufführung der Matthäus-Passion unter Panzners vortrefflicher Leitung. Solisten: Helene Staegemann, Therese Behr, Ludwig Hess, Victor Porth, unter denen besonders der Evangelist mit Recht sehr gefiel. — Am 21. v. M. gönnte uns Georg Schumann einmal wieder die Freude seines Besuches, bei dem er mit unserm vorzüglichen Geiger Skalitzky ein gediegenes Bach-Beethoven-Konzert gab. — Am 25. gab Fritz Friedrichs einen künstlerisch sehr erfolgreichen Balladen-Abend, und am 3. April erntete unsere allbeliebte Sopranistin Helene Berard mit einem wertvollen Strausse moderner Lieder ebenso reiche, wie wohlverdiente Lorbeern. Prof. Kissling.

BRESLAU: Das Osterfest bringt unserer Stadt den offiziellen Schluss der Konzertsaison. Unsere heimischen Vereine erledigen ihr Programm gern vor der Osterwoche. Die traditionelle Aufführung der Schöpfung am grünen Donnerstag durch die Singakademie bedeutete auch diesmal das letzte grosse Konzert. Was noch kommt, ist Nachlese: ein paar populäre Konzerte des Herrn Konzertmeister Behr, ein paar Soloabende und Schülerprüfungen. Das grösste Interesse nach Ablauf der Saison hat für uns natürlich die Frage, ob der neue Dirigent der Singakademie und des Orchester-Vereins sich als der Mann erwiesen, den wir an der Spitze unseres gesamten Musiklebens dauernd sehen möchten. Herr Dr. Dohrn hat in München gute Vorbilder gehabt. Er hat viel von denselben gelernt. Es lässt sich nicht leugnen, dass ein frisches Lüftchen sich bemerkbar machte. Die Programme sowohl der Abonnements-Konzerte wie der Kammermusik-Soiréen brachten manches für uns neue. Wir hörten von Bruckner das Tedeum und die siebente Symphonie, von Liszt den Mephistowalzer und sogar den „Christus", ferner das „Heldenleben" von Richard Strauss, den Prolog zu Oedipos von Schillings u. a. Herr Dr. Dohrn zeigte sich in all diesen Novitäten wie auch bei der Interpretation der klassischen Repertoirestücke als ein durchaus sorgsamer, feinsinniger, kenntnisreicher Musiker. So oft er als Solist auftrat, interessierte er durch sein klares und sicheres Spiel. Seine künstlerischen Gaben hatten aber alle etwas verstandesgemäss-kühles an sich. Es kam zur Anteilnahme, zum regen Interesse, aber selten zu einer herzlichen Begeisterung. Es steht indessen zu hoffen, dass der noch junge Künstler mit den grossen Aufgaben, die ihm seine hiesige anspruchsvolle Thätigkeit stellt, noch wächst. G. Münzer.

BRÜNN: Die pièce de résistance dieser Konzertsaison brachte das letzte Konzert des Männergesangvereins. Es bot den Brünnern die willkommene Gelegenheit, Richard Strauss als Dirigent (seines Chores „Brauttanz") und als unnachahmlichen Begleiter seiner Lieder bewundern zu können. Frau Strauss-de Ahna sang eine Reihe der schönsten Gesänge ihres Gatten und erntete stürmischen Beifall. Das Konzert, welches überdies Chöre von Thuille, Horn, Hutter, Debois etc. brachte, zählt unstreitig zu den gelungensten Veranstaltungen des Vereines und seines vielbewährten, unermüdlichen Chormeisters Otto Kitzler. Die diesjährige Bachfeier, die unter Mitwirkung des Orgelvirtuosen E. von Proskowetz stattfand, nahm einen sehr würdigen Verlauf. Das Programm brachte, ausser Orgelwerken, Chöre und ein Konzert für Streichinstrumente unter Leitung des Organisten des Deutschen Hauses, Otto Burkert.



Endlich wollen wir noch der Klaviersoirée Emil Sauers und der Schülerkonzerte der hiesigen Musikprofessoren Heinrich Janoch und Karl Koretz gedenken.

Siegbert Ehrenstein.

BUDAPEST: Das Klingen will nicht enden. Wenn schon der Frühlingshimmel voller Geigen hängt, lockt uns die edelste Guarneri vergebens in den Konzertsaal. Und doch hätte es sich in so manchem Fall gelohnt. So lernten wir in dem amerikanischen Violinvirtuosen Arthur Hartmann einen der interessantesten Geiger kennen, dem wir in den letzten Jahren begegnen konnten. Wir hörten von dem jungen Künstler bei verschiedenen Anlässen Konzerte von Mendelssohn, Tschaikowsky, Saint-Saëns, Lalo, Stücke von Wieniawsky, Vieuxtemps und eine ganze Sonatenserie von Bach, und waren entzückt von der Grösse, Fülle und Wärme seines Tones, der Tiefe seiner Empfindung, dem hinreissenden Temperament seines Vortrages. Was dem genialen jungen Virtuosen noch mangelt, ist die höchste Feinheit und Sicherheit der Fingertechnik und wohl auch noch die letzte Klärung seines Stilempfindens. Lebhaften Anklang fand ein Konzert der anmutsvollen Geigerin Frl. Erna Schulz, einer hochbegabten Schülerin der hiesigen Landesmusikakademie, die sich derzeit bei Joachim die letzte künstlerische Weihe holt. In der meisterhaften Wiedergabe namentlich des Bruchschen G-moll und Mendelssohnschen E-moll-Konzertes überzeugte uns Frl. Schulz nicht nur von ihrem glänzenden Talent, sondern auch von dem hohen Ernst ihres künstlerischen Strebens. Ein wenig von diesem Ernst möchten wir der genial veranlagten Stefi Geyer wünschen, einem lieblichen Wunderkind, das leider viel zu früh auf die Virtuosenlaufbahn gedrängt wurde. Das junge Mädchen wird durch seine virtuose Technik, durch den instinktiven Adel seines Vortrags zweifellos überall blenden, aber wir fürchten, auch ihre Karrière endet — mit dem letzten kurzen Röckchen. Dr. Béla Diósy.

CHEMNITZ: Wie gelegentlich ein anhaltendes Gewitter nach kurzem Nachlassen seiner Intensität mit einem besonders heftigen Platzregen schliesst, so hat der letzte Monat unserer Saison noch eine genuss- und bedeutungsreiche Flut ausgewählter Konzertmusik über uns entladen. In 2 Symphoniekonzerten der Stadt-Kapelle (Max Pohle) waren symphonisch vertreten: Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Smetana und Goldmark. Pianistisch erfolgreich trat Ninon Romaine Curry-Toledo mit Griegs Klavierkonzert und Lisztschen Solonummern auf, und unter Entfaltung einer mit brillanter, jeder Schwierigkeit in Doppelgriffen, Flageolett und Bogenführung spottender Technik vereinter musikalischen Meisterschaft Fr. Dietrich-Warschau mit Brahms' Violinkonzert und einem solchen von Paganini. Ein Vokalquartett (Franz Nagler) führte sich mit feinabgetönten, klangreinen a capella-Gesängen volkstümlichen Charakters vorteilhaft ein. Das 2. Abonnementkonzert des Lehrer-Gesangvereins brachte unter Weglassung der Orchestersätze Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer“, Fried. Hegars interessante, etwas barocke, klippenreiche „Walpurga“ und Volkslieder. Als Solistin wurde Adrienne Kraus-Osborne mit Beifall überschüttet. Franz Liszts „Faust-Symphonie“ wurde uns in tadelloser Weise in einem weiteren Abonnementkonzert der Stadt-Kapelle vermittelt, in welchem Georg Anthes Gesangsnummern von Schubert und Paderewsky vortrug. Ein überfülltes Konzert gaben Pablo de Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt. Der grossen Menge in so kurzem Raume gebotener weltlicher Musik gegenüber stand schwerwiegend das für die höhere Kunstpflege und Kunstentwickelung unserer Stadt zu registrierende Ereignis der Charfreitags-Aufführung in der Stadtkirche von Franz Liszts Oratorium „Christus“. Ein tüchtiges Soloquartett, Fritsch—Ossenbach—Marion—Gross, die städtische Kapelle, der Musikverein, der Kirchenchor zu St. Jacobi und Organist Blumtritt als ausführender Apparat und Franz Mayerhoffs geniale Direktion als siegreich leitendes Moment verkörperten das grandiose, erhabene Werk in vollendeter kunst- und weihevoller Weise. Oskar Hoffmann.



DORTMUND: Nach der musikalischen Hochflut des Februars hatten wir im März einen Rückschlag zu verzeichnen. Unter Mitwirkung der Altistin Frau Franz und der Konzertmeister Hermann (Viola) und Scharf (Harfe) gab der Direktor des Konservatoriums, Herr Holtschneider, in der neuen Synagoge ein Orgelkonzert, in welchem nicht nur unsere Altmeister, sondern auch neuere Komponisten wie Tinel, Guilmant, Radeke zu Gehör kamen, und in welchem dem Publikum die intimsten Geheimnisse einer modernen Konzertorgel entschleiert wurden. — Am Karfreitag veranstaltete der Reinoldi-Kirchenchor unter Leitung des Konzertmeisters Assmus eine von bestem Gelingen begleitete Aufführung von Grauns „Tod Jesu". Als Solisten führten sich Frau Batz-Kalender, (Sopran) und Herr Baum (Bass), bemerkenswert ein. H. Bülle.

DRESDEN: Unser Konzertleben stand in jüngst vergangener Zeit im Zeichen der Choraufführungen. Den Reigen eröffnete die Volks-Sing-Akademie mit ihrer, inklusive der Generalprobe, dreimaligen Wiedergabe des „Samson" von Händel (23. 24. und 26. März). Das waren wirkliche „Thaten" der neuen bereits auf mehr als 200 Stimmen gewachsenen Chorvereinigung, die Johannes Reichert dergestalt zur Lösung ihrer Aufgabe herangebildet hatte, dass seinerseits seine Dirigentenbefähigung und sein pädagogisches Talent, andererseits aber auch der hingebungsvolle Fleiss der noch für idealistische Bestrebungen zu habenden Schar in hellem Lichte sich zeigte. War so also die Basis für das Gelingen trefflicher Händel-Aufführungen, an denen sich an den drei Abenden gegen 8000 zumeist den arbeitenden Klassen angehörender Hörer — die Kartenverteilung erfolgte durch die Gewerkschaften — erbauten, gegeben, so fanden dieselben allerdings auch seitens der Behörden etc. die uneigennützigste Förderung. Die Stadt stellte die grosse Halle des Ausstellungs-Palastes zur Verfügung, die Generaldirektion der Königl. Hoftheater erteilte die Erlaubnis zur Mitwirkung von drei der besten Kräfte der Kgl. Hofoper, des Frl. Schäfer (Alt) und der Herren Jäger (Tenor) und Plaschke (Bass). Überdies wirkten erfolgreich mit Frl. Ottermann (Sopran) und Herr Eugen Franck. Diesen „Händel-Festivals" war am Palmsonntag ein „Beethoven-Abend" vorausgegangen, bei dem die dritte Leonoren-Ouvertüre und die „Neunte" als die pièces de resistance auf der Vortragsordnung standen und zu dem Frau Abendroth und Herr Anthes Lieder, Herr Konzertmeister Petri die F-dur-Romanze beisteuerten. Spielte sich diese Veranstaltung im Rahmen des seit Alters an diesem Tage üblichen Konzerts im Opernhause ab, so traten dann, in der Karwoche und speziell am Karfreitag, die Gotteshäuser als Tempel der Kunst in ihre Rechte. Obenan pflegt da immer die hergebrachte Aufführung der „Matthäuspassion" in der Kreuzkirche zu stehen, der unter Prof. Oskar Wermanns Leitung in glücklichster Weise jener unkonzertmässige, man möchte sagen gottesdienstliche Charakter gewahrt wird, der eine der Hauptbedingungen einer echten Wirkung des erhabenen Werkes ist. In der Neustädter Dreikönigskirche führte man am Nachmittage des gedachten Tages u. a. Grammanns Trauerkantate auf, während Kantor Römhild in der Martin Lutherkirche die dritte hiesige Aufführung der grossen C-moll-Messe von Mozart in der Rekonstruktion durch Herrn Hofkapellmeister Alois Schmitt darbot. Wer dann die Osterzeit noch weiter musikalisch feiern wollte, fand hierzu in der Katholischen Hofkirche beste Gelegenheit. Dort begeht man die Auferstehung des Herrn traditionell am Sonnabend Abend um 6 Uhr mit Hasses rauschendem Tedeum, während am Ostersonntag desselben Meisters pompöse D-moll-Messe, am Ostermontag J. G. Naumanns As-dur-Messe zu glanzvoller Wiedergabe durch die Königl. Kapelle und die Kirchensänger der Katholischen Hofkirche kommen. Otto Schmid.

ELBERFELD: Zu welcher Höhe der Leistungsfähigkeit sich der Elberfelder Lehrer-Gesangverein unter Haym emporgeschwungen, liess in seinem letzten Konzert besonders Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern" erkennen. Der seinesgleichen suchende Alt der Frau Geller-Wolter entzückte in der Brahmsschen

„Rhapsodie" und Liedern von Wolf, Strauss, Wagner, Schubert; auch das temperamentvolle, in Ton und Technik zwar noch nicht vollendete Violinspiel des Fräulein Quehl machte namentlich in der „Schottischen Phantasie" von Bruch guten Eindruck. In einem eigenen Konzert fesselte Henriette Reinthaler in Liedern verschiedensten Stimmungsgehalts von Brahms, Schumann, Schubert, Bruch, Mozart, Beethoven, Haym und ihrem Vater (Glockentürmers Töchterlein) durch ihre Vortragskunst, während Konzertmeister Haenflein in der mit Bromberger vorzüglich ausgeführten Kreutzer-Sonate ausgezeichnete Bogentechnik entwickelte. Im 6. Künstler-Konzert erschien Frau M. Th. de Sauset selbst auf dem Podium und liess in Liedern von Franz, Rubinstein, Schumann, Strauss erkennen, dass ihre Stimme, seitdem wir sie nicht gehört, an Ausdrucksfähigkeit und in der Höhe an Wohlklang gewonnen. Die Cellistin Elsa Ruegger entfaltete schönen Ton und Technik. Die Stärke des russischen Pianisten Josef Lhévinne liegt nach Seite der Technik; dass er aber kein blosser Himmelsstürmer, zeigte sein duftiges Piano. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Die Saison der grossen Konzerte geht auf die Neige; eine solide Aufführung der „Matthäuspassion", die der Cäcilienverein seit vielen Jahren fast regelmässig als Karfreitagsgabe darbringt, gab einen weihevollen Abschluss. Prof. Aug. Grüters, der Vereinsdirigent, musste sich auch diesmal wegen Erkrankung durch Kapellmeister Volbach-Mainz vertreten lassen. Würdig schloss auch das „Museum" mit Brahms' 3. Symphonie und „Tod und Verklärung" von Rich. Strauss seine Konzerte ab, dazwischen liess Frau Erika Wedekind aus Dresden ihre Nachtigallenkünste spielen. Sie ist auch darum der Nachtigall so verwandt, weil der begeisterte Hörer so leicht geneigt ist, in die holdseligen Klänge so manches hineinzulegen und hinzuzudichten, wofür der Vogel doch nichts kann. Die „kleine Saison" um Ostern bringt uns noch manchen Solisten, in diesem Jahr besonders Baritonisten von denen Herr J. Loritz mit seinen Liedern und Balladen und Herr Aug. Leimer mit seinem Vortrag des Schubertschen Cyklus „Die schöne Müllerin" vorzugsweise gut abschnitten. Wenig Anklang fand dagegen Herr Felice Falerna und seine Klavierbegleiterin, die es sich herausnahm, Schubert nach eigenem Geschmack zu harmonisieren und zu verschnörkeln. Dergleichen Scherze liess man schon vor mehr als 50 Jahren selbst einem Jupiter wie Liszt nicht als erlaubt hingehen.

Hans Pfeilschmidt.

GOTHA: Das musikalische Leben unserer Stadt konzentrierte sich im verflossenen Monate auf zwei Aufführungen grossen Stiles der „Schöpfung", die seitens der Liedertafel das eine Mal als Vereinskonzert und das andere Mal als Volksaufführung unter sachkundiger Leitung des H. Prof. Rabich mit annähernd 250 Sängern und 50 Musikern stattfanden. — Der Musikverein suchte und fand Ersatz für den Ausfall eines Liederabends des Künstlerpaares Richard Strauss und Gattin in dem Pianisten José Vianna da Motta und der Violinkünstlerin Frau Saenger-Sethe, ein Tausch, der, zumal sich Genannte hier noch nicht hören liessen, vollauf befriedigte. Die Künstler imponierten durch warmen Ton, vollendete Technik und musikalischen Geschmack. — Der befähigte Pianist Wladimir Cernikoff, ein Schüler Rehfelds, gab in Verbindung mit Frl. v. Basswitz einen gut besuchten Klavierabend und hatte sowohl im Zusammenspiel „Sonate für 2 Klaviere" v. Huber, wie in Solovorträgen, u. a. „Carneval" v. Schumann einen wohlverdienten Erfolg. — Schliesslich vervollständigte noch der Orchesterverein mit einem wohlgelungenen Konzert die musikalischen Genüsse. O. Heuser.

HALLE: Ein hervorragendes musikalisches Ereignis war die Aufführung der Lisztschen „Legende von der heiligen Elisabeth" durch die Singakademie unter Prof. O. Reubkes den Liszt-Kenner und Verehrer überall erkennen lassender Leitung. Wie der stattliche Chor und das Orchester (die auf 60 Musiker verstärkte Regimentskapelle) der Aufgabe sich ganz gewachsen zeigten, so war auch die Wahl der Solisten: Frau

Agnes Stavenhagen, Frl. Luise Schärnack, Herr Kammersänger R. v. Milde und Herr Hofopernsänger Leonhardt eine glückliche, so dass die Wiedergabe des herrlichen Werkes ein ungetrübtes Geniessen ermöglichte. — Pablo de Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt feierten hier wieder grosse Triumphe. Das mit Beethovens Kreutzer-Sonate eingeleitete Konzert sagte uns zwar über den Geigerkönig Sarasate nichts Neues, lehrte uns aber Frau Berthe Marx-Goldschmidt als eine Pianistin allerersten Ranges schätzen. — Ein einheimischer Künstler, Herr Karl Klauert (Schüler von Prof. Reinecke) legte mit Beethovens C-moll-Konzert und Stücken von Mozart, Chopin etc., hervorragendes technisches Können und musikalisches Empfinden an den Tag. Die zur Mitwirkung gewonnene Leipziger Sängerin, Frau Kraus-Osborne, hier längst bekannt und geschätzt, steuerte eine Anzahl von Liedern, die Herr Klauert feinsinnig begleitete, zum Programm bei. — Wertvolle musikalische Ausbeute ergab ein Konzert des von Herrn Prof. O. Reubke geleiteten „Lehrer-Gesang-Vereins"; es seien aus dem reichhaltigen Programm nur der achtstimmige Chor-Gesang der Geister über den Wassern" und „Nachtgesang im Walde", beides von Franz Schubert, sowie Hegars „Gewitternacht" als feinabgetönte Leistungen herausgenommen. In demselben Konzert machten wir die Bekanntschaft von Frl. Marta Gulbrandson-Sandal, die sich als eine mit wohlklingender und gutgeschulter Stimme ausgestattete, aber auch echt musikalischen Vortrags fähige Liedersängerin einführte. — Das Passionskonzert, welches Herr Chordirektor C. Klauert mit dem verstärkten Stadtsingechor am Karfreitag in der Marktkirche mit bestem Gelingen veranstaltete, soll schliesslich nicht unerwähnt bleiben.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Arthur Nikisch, mit den Philharmonikern aus Berlin, hatte das letzte Wort. Seine beiden letzten Abonnementskonzerte lagen zeitlich wohl schon jenseits der Grenze, die den Abschluss der Hochsaison markiert. Das liegt eben daran, dass Hamburg sich nach Nikisch richten muss, da Nikisch sich nicht allein nach Hamburg richten kann. Wer das sogenannte Hamburger Frühjahr mit seinem amphibialen Klima kennt, weiss auch, dass noch nach dem offiziellen kalendermässigen Lenzeseintritt hier eine Ausgleichs-Temperatur vorherrscht, die Konzertveranstaltungen keineswegs hinderlich ist. Und schliesslich: wenn Nikisch kommt, ob bei 15 Grad unter oder 25 über dem Nullpunkt — uns wird er immer der am meisten Willkommene sein. Die Hauptsache ist doch, dass seine Kunst keine Nullpunkte und keine Minusgrade kennt, dass an sein Erscheinen sich unter allen Umständen für unser Konzertleben die bedeutendsten Ereignisse knüpfen. Im übrigen sorgte Nikisch, ein Meister der ökonomisch angelegten Steigerungen in seinen Interpretationen, auch dafür, dass seine Programme sich in einem mächtigen crescendo austönten. Im vorletzten Konzerte brachte er, als Novität für Hamburg, Draesekes klanglich vielleicht etwas spröde, aber inhaltlich durchaus bedeutsame „Tragische Symphonie" — ein Werk von monumentalen Konturen, ein beredt für den hohen künstlerischen Geist seines Schöpfers zeugendes Dokument. Wie zuerst Hans von Bülow tritt schon seit Jahren Nikisch — ich habe im Winter 1895 unter ihm schon im Gewandhaus in Leipzig die Symphonie, die, mit negativem Erfolge etwa einem Dutzend moderner Dirigenten wiederholt empfohlen zu haben ich mich auch heute nicht schäme, gehört — mit wirkender Thatkraft für die „Tragische" Draesekes ein. Die misera plebs lohnte ihm dieses Aufrütteln aus der Behaglichkeit freilich jüngst an der Elbe so wenig, wie kurz zuvor an der Spree und dazumal an der Pleisse. Thut nichts; ganz ignorieren werden auf die Dauer weder die Konzertinstitute noch die auf Anstand haltenden Theater Draeseke können. Im letzten Konzerte brachte Nikisch, als Haupt-Trumph, den Zarathustra von Strauss. Wir kannten hier das Werk „schon" und zwar aus einer überaus anregenden Übermittlung durch Max Fiedler. Dass die geniale Deutung Nikischs, die souveräne Beherrschung der geistig wie technisch

schwierigen Materie durch ihn und das glänzend aufgelegte Orchester in die Tiefen Nietzsches und Strauss' durchdringende Strahlen warf und dass demzufolge auch der äussere Erfolg ein aussergewöhnlicher war — diese Thatsache darf ich wohl als eine objektive Wahrheit konstatieren, ohne in den Verdacht zu kommen, damit die Verdienste Fiedlers um den Zarathustra irgendwie schmälern zu wollen. Ganz besonders interessant war es, bei diesser Aufführung festzustellen, wie sehr Nikisch sich seit der ersten Berliner Zarathustra-Aufführung (Winter 1896) in den Stil einer Musik hineingearbeitet hat, die vom Dirigenten vielleicht das höchste verlangt, was die Litteratur kennt. Lebte der geniale Musiker in Nikisch sich damals in den einzelnen Episoden aus, so schlang er jetzt vor allem um das ganze Werk das geistig haltende Band und bewies in der Anlage seiner Interpretation jedem Hörenden, dass er im Zarathustra mehr als geniale musikalische Kombinationen zu sehen gelernt hat. Strauss liess er im letzten Konzerte Haydn vorangehen; Haydn, dem wir unter ihm besonders gern begegnen und gegen dessen Berücksichtigung durch ihn wir natürlich ebenso wenig einzuwenden haben, wie gegen diejenige Mozarts. Wie sollte man auch! Nur alles mit Mass, alles zu seiner Zeit, alles nach dem guten Spruche „Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefasst das Neue". Am Schlusse des letzten Konzertes kam es zu einer begeisterten Ovation für Nikisch, dem die Hamburger wohl beweisen wollten, wie sie zu den perfiden Auslassungen im „Lotsen" Stellung nehmen. Zu diesem erbaulichen Thema ist heute zu bemerken, dass Herr Sincerus sein Pseudonym geändert hat und jetzt als Peter Gais zeichnet. Die öffentlich ausgesprochene Behauptung, dass hinter Herrn Sincerus sich Herr Paul Geisler verbirgt, ist bisher nicht in Abrede gestellt und vor allem nicht als Irrtum erwiesen. Im Gegenteil: die Indicienbeweise, die Herr Kollege Zinne, — dem das Verdienst gebührt, die schmutzige Sache ausgewaschen zu haben — beigebracht hat, schliessen sich fast zu einer Kette. Bei der Unanständigkeit der betr. Sincerus-Artikel, bei der Hässlichkeit und Unwürdigkeit des ganzen Falles könnte man sich nur freuen, wenn es sich trotzdem herausstellen sollte, dass Herr Paul Geisler (Peter Gais!) der Sache fern steht. Aber dann wäre es jetzt wohl auch höchste Zeit, dass Herr Geisler, als der Thäterschaft Bezichtete, Ernst macht und aus der Reserve eines „goldenen Schweigens" heraustritt. Gerade das letzte Elaborat im Lotsen belastet den Komponisten der „Hertha", den Reservekapellmeister Angelo Neumanns bei der italienischen Nibelungen-Tournée und den einstigen Pultkollegen Anton Seidls schwerer als alles vorher.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das letzte der diesjährigen Abonnementskonzerte unseres Kgl. Orchesters brachte unter Kotzkys vortrefflicher Leitung im Hinblick auf den am 26. März d. J. gewesenen 75jährigen Todestag Beethovens nur Werke dieses Tonmeisters, nämlich die Coriolian-Ouvertüre, Arie aus „Fidelio" (Frl. Schöller aus München), Violinkonzert (Herr Riller) und die „Neunte". (Soli: Damen: Schöller, Hofmann; Herren: Scheuten, Moest.) Mit Ausnahme der ziemlich unbefriedigenden Leistung der Münchener Sängerin nahm das Konzert einen hochbefriedigenden, ja erhebenden Verlauf. — Am Karfreitag gab es seitens der Musikakademie (Dir. Frischen) eine wohlvorbereitete und ebenso durchgeführte Aufführung der „Matthäuspassion", deren Soli bei Frl. R. Ettinger, Frau Gmeiner-Mysz, Herren Grahl, R. von Milde und Gillmeister ausgezeichnet aufgehoben waren. Chor, Orchester sowie die obligaten Begleitinstrumente standen ebenfalls auf künstlerischer Höhe. — Von Solistenkonzerten wäre nur ein sehr glücklich verlaufenes Konzert der als Lehrerin am hiesigen Konservatorium wirkenden Pianistin Mary Wurm zu verzeichnen, bei welchem der unter Herrn Trienes' Leitung stehende Instrumentalverein erfolgreich als begleitender Teil mitwirkte. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Konzertleben hat im Monat März das Menschenmögliche von den musikliebenden Kreisen der badischen Residenz verlangt. Da war zunächst das Joachimquartett, das mit dem wundervollen Vortrag von Mozarts herrlichem



Es-dur-Quartett, Beethovens bedeutsamem Cis-moll-Quartett und Brahms' in wahrhaft klassischen Formen sich bewegendem A-moll-Quartett den Enthusiasmus der Hörer entflammte. Dann die beiden grossen Orchesterkonzerte unter Weingartner und Mottl. Felix Weingartner begann mit dem Kaim-Orchester Haydns Militärsymphonie in G-dur, erfreute vor allem mit Webers reizvoller Oberon-Ouvertüre und hatte seinen Schlager in der glänzenden Wiedergabe von Beethovens 7. Symphonie, während eine englische Konzertouvertüre „Londoner Leben" („Cockaigne") von Edward Elgar trotz all ihres grotesken Lärmens die Aufmerksamkeit weniger fesselte. Das Karlsruher Hoforchester unter Felix Mottls Leitung schloss wenige Tage darauf seinen diesjährigen Cyklus mit einer prächtigen Darbietung von Mozarts frischquellender Es-dur-Symphonie, dem vielleicht doch noch nicht genügend durchgearbeiteten Vortrag von Bachs F-dur-Konzert für Violine, 3 Hoboen, Fagott und 2 Hörnern mit Begleitung des Streichorchesters und als feierlichen Beschluss dann die Egmont-Ouvertüre. Vorher aber hatte in Beethovens 4. Klavierkonzert (G-dur, op. 58) kein Geringerer als Eugen d'Albert mit seiner wundersamen Kunst den Höhepunkt des Abends bezeichnet. Kurz erwähnen müssen wir hier noch den Klavierabend, den Frl. Amalie Klose veranstaltete und an dem sie in Werken von Franck, Dukas und Grieg technische Fertigkeit und auch temperamentvolle Auffassung bekundete, sowie ein Konzert, in welchem Frl. Mathilde Wendt und Hr. Prof. Ordenstein Mozarts Sonate D-dur für 2 Klaviere vortrefflich vortrugen und Prof. Ordenstein mit einem Quartett des Hoforchesters: Bühlmann, Pagels, Schilling und Grüschow H. Götz' C-moll-Quintett wirkungsvoll ausführte. Von Vereinskonzerten ist das des Instrumentalvereins zu erwähnen, der zum 70. Geburtstag seines kunstfreundlichen Protektors, des Prinzen Karl von Baden, unter Leitung von Orchesterdirektor H. Spiess ein Festkonzert veranstaltete, in welchem Webers Jubelouvertüre und Schuberts schöne, unvollendete H-moll-Symphonie, sowie die Gesangsvorträge von Frl. Thilla Meyer-Kageneck dominierten. Von Gesangvereinen traten diesmal, dem Ernst der Osterzeit entsprechend, besonders die Kirchenchöre in den Vordergrund, derjenige der altkatholischen, der evangelischen Südstadtkirche und der evangelischen Christuskirche, deren Veranstaltungen einen würdigen Verlauf nahmen.

Albert Herzog.

KÖLN: Es sind nur noch nachzutragen die beiden Konzerte aus der Karwoche und die der Matthäus- resp. Johannispassion. Die beiden Werke gehören zum festen Bestand unseres Chors und dürften nach dieser Seite hin kaum zu überbieten sein. Dr. Wüllner lässt es sich besonders um die Johannispassion angelegen sein, um sie ihrer Schwester gleich populär zu machen. Die Solopartieen der Damen lagen bei der Matthäuspassion in den Händen von Frau Gmeiner mit ihrer wunderbaren Altstimme und Frl. Meta Geyer mit wohlklingendem Sopran. Ludwig Hess sang den Evangelisten uud Sistermanns den Christus. In der Empfindung blieb er hinter Dr. Felix Kraus zurück, der die Partie in der Johannispassion sang, neben ihm ebenbürtig seine Frau und mit besonders lobenswerten stimmlichen wie musikalischen Eigenschaften Frl. Johanna Dietz. Als Evangelist stellte R. Kaufmann einen heldenmässigen Verkünder dar.

Willy Seibert.

LEIPZIG: Die Hochflut der Konzerte ebbt. Gleich tief aus dem Tonocean heranschwellenden letzten Wellen sind im letzten Gewandhauskonzerte die erste und die neunte Symphonie von Beethoven —, im letzten Kammermusikabende drei Brahms-Werke (das C-moll-Streichquartett, das H-dur-Trio und das B-dur-Sextett) —, und am Karfreitage in der Thomaskirche die Matthäus-Passion des höchstseligen ehemaligen Thomaskantors Johann Sebastian Bach an das Ufer gebrandet, wo eine ergriffene Menge dem gewaltigen Wogenschlage lauschte. Dazwischen hatte man sich noch an des Wiener Udel-Quartettes scherzhaften Schwimmproduktionen im „feuchten" Elemente zu ergötzen —, den pianistisch und musikalisch sehr tüchtigen Leopold Godowsky die Chopin-Etuden durch-

einanderplätschern hören — und ein Thomaner-Konzert im Kaufhause, ein Wohlthätigkeits-Konzert unter Prof. Nikisch mit Frl. Petrini im Zoologischen Gartensaale und einen Vortragsabend des gut geschulten türkischen Violoncellisten Diran Alexanian miterleben können. Nun aber wird es stille an den Wassern, über denen der Geist der Tonkunst geschwebt hatte, und auch für den Musikreferenten, der während der Saison unerschrocken und seetüchtig mit auf dem hohen Meere draussen sein musste, um gleichsam den Signaldienst zu versehen, kommt jetzt die Stunde, da er an Land gehen und bei den Seinen heimisch werden kann. Reiche Schätze der Erinnerung bringt er mit heim — und schliesslich wohl gar auch einiges Verlangen nach neuer Meerfahrt, die ihm für den Herbst ja auch wieder bevorsteht. Arthur Smolian.

LINZ: Bruckner-Feier am 23. März 1902. Im Jahre 1897 erliess die Gemeindevertretung von Linz eine Stiftung, der zufolge in einem Zeitraume von ca. 25 Jahren, abwechselnd von zwei zu zwei Jahren, die Meisterwerke Anton Bruckners, des grössten Sohnes unserer Heimat, zur Aufführung gelangen sollen. Bruckner, der im Leben die dornigsten Pfade der Kunst zu wandeln gezwungen wurde, der als Komponist, da er als Mensch ein Rätsel war, von seinen Gegnern gesteinigt wurde, er sollte wenigstens kurz nach seinem Tode in der Hauptstadt seines geliebten Heimatlandes jene Würdigung erhalten, welche er, der grösste Symphoniker der neueren Zeit, mit aller Berechtigung schon zu seinen Lebzeiten verdient hätte. Heuer war es das dritte Mal, dass dem Tondichter ein ganzes Konzert geweiht wurde. Die Durchführung der schwierigen und mühereichen Arbeit lag in den Händen unseres wackeren Musikvereines. Die Feier nahm einen der Erhabenheit der Werke würdigen Verlauf. Die Leitung des Konzertes führte unser Musikdirektor August Göllerich, der treue Vorkämpfer des Meisters. Göllerich hat auch diesmal wieder keine Mühe gescheut, er hat durch seine verständnis- und empfindungstiefe Führung des Orchesters den Brucknerverehrern einen ausserordentlichen Genuss bereitet. — Die erste Nummer des Konzertes bildete ein Männerchor „Trösterin Musik". Dieser Chor stammt aus des Meisters Jugendschaffen und ist bisher ungedruckt. Kann man den Chor auch nicht zu seinen grösseren Werken rechnen, so ist er doch in die Gesamtwerke eingegliedert für die künstlerische Entwickelung Bruckners von hohem Werte. — Dass Bruckner inbesondere in seinen Adagiosätzen Beethoven am nächsten kommt, ist heute wohl eine unbestrittene Thatsache. Wir hatten dieses Gefühl wieder, als wir das herrliche Adagio aus dem Streichquintett hörten. Seiner ganzen Anlage nach ist dieses Adagio symphonisch gehalten, weshalb diesmal der Versuch gemacht wurde, dasselbe mit einem ganzen Streicherchor darzustellen. Aus dem Werke strömt Bruckners fein empfindende, rein-naive Seele, es ist ein Schmuckkästchen herrlichster Melodik. — Auch ein kirchliches Tonwerk kam zur Aufführung, und zwar das „Gloria" aus der grossen F-moll-Messe (No. 3). Siegreich schreitet der Meister in demselben die höchsten Bahnen kontrapunktischer Meisterschaft. Eine ausserordentliche Wirkung verleihen dem Werke die eingefügten, kurzen Solis, welche sich wie besänftigend der Macht des Tongemäldes entgegenstellen. Eine formschöne, kunstvoll durchgebildete Fuge schliesst das Gloria. — Das Hauptereignis bildete die V. Symphonie, von der Bruckner keinen Ton gehört hat. Er nannte sie selbst seine „Phatastische". Die Symphonie ist ein gewaltiges, thematisches Prachtgebäude, das, wenn auch vielgestaltig und reich stilisiert, doch nichts an Schönheit, Einheitlichkeit und Klarheit einbüsst. Bewundernswert ist der Finalesatz durchgebildet. Hätte Bruckner nichts geschrieben als diesen Satz, er würde zu den Unsterblichen gehören! Wie aus einem inneren Müssen heraus, da die ganze Stimmung immer mehr zur Höhe drängt, schliesst das Werk mit der Vergrösserung des Choral-Motives, das, von einem eigenen Orchester gespielt, wie ein gewaltiger Riese am Ende des Tongebildes steht.

A. Königstorfer.



LÜBECK: Im siebenten Symphonie-Konzert erregte Strauss' „Till Eulenspiegel" grosses Aufsehen und starken Beifall bei vorzüglichster Ausführung; der Abenceragen-Ouvertüre und selbst Brahms' akademischer Festouvertüre blieb eine gleiche Anziehungskraft versagt. Herr Pinks aus Leipzig gewann sich schnell das Publikum durch stimmlichen Wohlklang und sinngemässen Vortrag. Unter Affernis hervorragender Leitung schlossen Mozarts Es-dur-Symphonie, Brahms Variationen und die Rienzi-Ouvertüre das letzte der Winterkonzerte ab. Frau Afferni-Brammer entfaltete in dem D-moll-Konzert von Wieniawsky, der Spohrschen Gesangsscene und „Heyri Kati" von Hubay alle Vorzüge ihres Geigentalents, die in der Richtung grösster Reinheit und Delikatesse der Ausführung lagen. Das Karfreitagskonzert der Singakademie unter Prof. Spengel vermochte es, trotz sorgfältiger Wiedergabe und der Mitwirkung von Frau Grumbacher de Jong, bei etwas kleinlich zusammengestelltem Programm nicht zn der sonst gewohnten erbaulichen Stimmung zu bringen. Prof. C. Stiehl.

LUND: Ein wahres Musikfest konnte man die Aufführung von Mendelssohns Oratorium Elias unter der Leitung des ehemaligen Hofkapellmeisters Andreas Hallén nennen. Der Chor aus Lund und Malmö bestand aus über 150 Personen. Von den Solisten war nur der Tenor Gentzell aus Stockholm, die übrigen: Frau E. Gadelius (Sopran), Frl. S. Lundberg (Alt) und Elfgren (Bass) waren alle aus Südschweden. Die Einstudierung sowohl des Chores als Orchesters war mit grosser Sorgfalt vorbereitet und die Aufführung infolgedessen mustergültig. Seither sind hier nur wenig nennenswerte Musikaufführungen zustande gekommen. Ausser zwei Konzerten des Studentengesangvereines mit dem dänischen Kammersänger Simonsen als Solist, haben wir nur einige interessante Solistenkonzerte von J. Forsell-V. Stenhammar, F. Aulin und Em. Sjögren zu nennen. Die Bedeutung dieser Konzerte liegt namentlich in den rein schwedischen Programmen. Vorgeführt wurden vorwiegend Werke von A. F. Lindblad, Aug. Söderman, Em. Sjögren und Vilh. Stenhammar. Bei dem Sjögren-Forsell-Konzert wurden ausschliesslich Kompositionen des erstgenannten Meisters, der unzweifelhaft gegenwärtig unser bedeutendster Romanzenkomponist ist, vorgeführt. Von grossem Erfolg war eine Soirée und eine Matinée des in Schweden überall gefeierten Brüsseler Streichquartettes mit Werken von Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms. Tobias Norlind.

MALMÖ: Das Winderstein-Orchester aus Leipzig gab mit grossem Erfolg ein Konzert mit mehreren hier selten gehörten Werken: wie Rich. Strauss' „Till Eulenspiegel", Berlioz' Benvenuto Cellini-Ouvertüre und Svendsens „Carneval". Fast jede Nummer wurde stürmisch applaudiert. Der Studentengesangverein aus Lund sang in seinem Konzert u. a. eine prächtige Chorballade „Sten Sture" von Aug. Körling.

Tobias Norlind.

PARIS: In der Überströmung von Konzerten einen Künstler aufzufangen, der — nach Rubinsteins Ausspruch über einen Kollegen — sich dadurch „auszeichnen" würde, dass er schlecht spielte in einer Zeit, wo alle Gutes leisten, wäre eine wesentliche Erleichterung für den Kritiker, welcher über das viele Gute nicht nur blasiert, sondern auch schweigsam wird, wenn ihm nicht Spalten zu Gebote stehen! Doch der Wirbel scheint etwas nachzulassen: nach der Flut die Ebbe! Die sogenannten grossen Konzerte lockten diesmal weder durch Novitäten noch durch den Glanz fremder Sterne. Colonne kam auf die merkwürdige Idee, den Gedenktag Victor Hugos zu begehen, indem er in einem Konzert sämtliche auf des Dichters Texte komponierte Stücke vorführte! Ein anderes Gelegenheitskonzert — die Gelegenheit war wohl die Anwesenheit der Altisten Frau Gorlenko-Dolina, wenn nicht die russische Allianz! — war das russische Musikfest, dessen Programm übrigens interessanter hätte zusammengestellt werden können. Das Hauptwerk war Glazounows C-moll-Symphonie, deren erster Satz in seiner leidenschaftlichen Stimmung der einheitlichste und fesselndste ist, dagegen aber die Variationen des Andante etwas bunt, das Intermezzo geringfügig, das Finale lärmend, von einer bei



russischen Tonsetzern häufigen Brutalität erscheint. Im ganzen zeugt das Werk von flüssiger Erfindung und grosser technischer Tüchtigkeit, ermangelt aber an eigentlichem Reiz und an persönlichem Gepräge in seinem zwischen Wagner und Tschaikowsky schwankendem Stil. Frau Gorlenko-Dolina, welche über eine hübsche Stimme verfügt, erntete viel Beifall mit zwei reizvollen und pikanten Gesängen von Rimsky-Korsakoff, konnte aber mit Arenskys „Brunnen von Baktchisarai" kaum begeistern. Ausser dem russischen, hatten wir auch ein böhmisches Konzert, in welchem das berühmte böhmische Streichquartett das As-dur-Quartett von Dvořak zu Gehör brachte. Trotz der prachtvollen Ausführung hat dasselbe nur wenig angesprochen. Dagegen gefielen ausserordentlich dieses in Frankreich ganz vernachlässigten Komponisten „Zigeunerlieder", von Herrn Oumiroff nebst böhmischen Volksliedern mit schöner Stimme vorgetragen. Neue Bekanntschaft für Paris war Herr von Zur Mühlen, der durch seine beseelte und reizvolle Gesangskunst, das verwöhnte Publikum der Philharmonie fortzureissen wusste. Das Zimmer-Quartett aus Brüssel erzielte in demselben Konzert durch die Anspruchlosigkeit und Wärme seiner Leistungen wohlverdienten Erfolg.

Sig. Stojowski.

PETERSBURG: Das letzte Symphonie-Konzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft leitete Max Fiedler. Das Programm bestand ausschliesslich aus folgenden Beethovenschen Werken: I. und IX. Symphonie und Klavier-Konzert in Es-dur. In letzterem Werk entstellte Frau Essipow mit ihrer beständigen Verschleppung der Tempi, mit ihrer abgeschmackten Süsslichkeit und falschem Ausdruck den Charakter des mächtigen Konzertes völlig. Ausser den Konzerten der Musik-Gesellschaft wurden noch die alljährlich wiederkehrenden drei „Russischen Symphonie-Konzerte" von dem bekannten Verleger M. Bélaïeff veranstaltet, die von dem Publikum nicht gerne besucht werden. Hier werden nämlich meistens die neuen Werke der jungen russischen Komponisten, zum grössten Teil der Schüler von Rimsky-Korsakoff, aufgeführt. Es leuchtet ein, dass diese Konzerte für junge Talente sehr wichtig sind, besonders, wenn man an die Schwierigkeit für einen jungen Russen denkt, für sein Tonwerk die Kaiserlich Russische Musik-Gesellschaft zu interessieren. Deshalb verdient der grossmütige M. Bélaïeff die grösste Dankbarkeit aller derjenigen, denen das Interesse der russischen Kunst nahe geht und die die russische Musik zu schätzen wissen.

N. v. Kasanli.

PRAG: In jedem jungen Jahr stellt, im Schlusskonzert des Konservatoriums, Prof. Ševčik ein junges Violinistenwunder heraus, das eine fabelhafte Technik in den Fingerspitzen und kein Atom Musik mehr im Leibe hat, einen Menschen, der die Konzerte der Klassiker nur mit „Erschwerungen" spielen mag und der vor einer Corellischen Sonate, vor einer einfachen Volksmelodie hilfloser ist, als ein Fisch auf trockenem Sande. Diese Virtuosenmacherei (Muster: Kubelik) kennzeichnet die Dekadenz der Prager Geigenschule. Busennadeln unmusikalischer Fürsten und die Verzückung amerikanischer Millionärrinnen bilden keinen Gegenbeweis. Der jüngste Sprössling der Schule, Hans Lange, der — oho viel Mut! — mit Beethovens op. 61 debütierte, hat sich seine musikalische Natur von der Furca seines Lehrers nicht ganz austreiben lassen, freilich auch nicht die verblüffende unfehlbare Technik seiner Kollegen erreicht. Vorzüglich ist das Schülerorchester unter seinem neuen Leiter, Prof. Knittl, das Mozarts Pariser Symphonie in D mit musterhafter Abtönung spielte. — Im deutschen Theater fand eine Aufführung von Rossinis „Stabat mater" statt. Mascagni dirigierte, exakt, feurig, aber frei von persönlicher Schaustellung. Dagegen war das italienische Vokalquartett, mit Ausnahme etwa des Tenors Marconi, mittelmässig, die Sopranistin geradezu schlecht. Mit solchen Kräften reist man doch nicht. Die prächtige Leistung des durch die Solisten verstärkten Theaterchors und Mascagnis Autorität verschleierte den Misserfolg. Und welcher Wahnwitz, diese Komposition des Schwans von Pesaro, die in einzelnen Partieen



geradezu überbrettlfähig anmutet, zur Osterzeit den Deutschen zuzumuten. Merkwürdig, aber zur Verbreitung der kirchlichen Tonwerke eines Liszt und Bruckner werden in Wien keine Konsortien begründet. Dr. R. Batka.

REICHENBERG i. B.: Die abgelaufene Konzert-Saison des „Vereines der Musikfreunde" hatte uns verschiedene hervorragende musikalische Genüsse gebracht. Bei dem ersten Konzert entzückten die Herren Prof. Willy und Louis Thern aus Wien durch ihr selten schönes und abgetöntes Zusammenspiel auf zwei Klavieren und Marcella Pregi durch ihre gesangliche Kleinkunst, während bei dem zweiten Konzert Gabriele Wietrowetz aus Berlin (Brahms-Konzert und erstes Bruch-Konzert) sich als eine aussergewöhnlich beanlagte Geigenkünstlerin von vollendeter Technik und durchgeistigtem, wenn auch etwas herbem Vortrag erwies. Das bereits rühmlichst bekannte holländische Trio erzielte auch hier einen bedeutenden künstlerischen Erfolg. Den Glanzpunkt bildete jedoch das vierte ausserordentliche Konzert, das die Meininger Hofkapelle unter Fritz Steinbachs Leitung nach Reichenberg führte. Die auserlesene Vortrags-Ordnung (zweite Symphonie von Brahms, „Don Juan" von Richard Strauss, Leonoren-Ouvertüre, Meistersinger-Vorspiel u. s. w.) und die grossartigen Darbietungen selbst, stempelten dieses Konzert zu einem musikalischen Ereignis für ganz Nordböhmen. Dr. Ludwig Grasse.

STETTIN: Zwei hervorragende moderne Tondichter traten hier persönlich für ihre Kunst ein: Herr Georg Schumann erwies sich in einer erfindungskräftigen, mit Beethovenschen Zügen geschmückten Cellosonate E-moll als der Gediegenere; mehr zu blenden verstand Rich. Strauss, der mit dem Berl. Tonkünstler-Orch. sein bekanntes Bruckner-Strauss-Liszt-Programm bot und damit wie eine Bombe in unser musikalisches Temperenzlertum hineinplatzte. Ulrich Hildebrandt.

STRASSBURG: Das Konzertleben nahm gegen Schluss der Saison noch einen ziemlich regen Aufschwung. Die beiden letzten Abonnementskonzerte Stockhausens brachten Tschaikowskys IV. Symphonie, das schwächste Werk des russischen Komponisten, das ich bisher vernommen, und Beethovens Vierte. Als Solisten traten Risler bezw. Dr. Wüllner auf. Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges war eine Aufführung der Eroica unter Otto Lohse (als Beethovengedenkfeier im Theater mit „Fidelio" zusammen); es giebt wenige Dirigenten, die die Ideenwelt Beethovens so mitzuleben und mitzuteilen imstande sind, wie unser Theaterkapellmeister. — Ein Konzert des Joachimquartetts fand die entsprechende Aufnahme; nicht minder das Brüsseler Quartett (in einem Tonkünstlervereinskonzerte), das u. a. ein interessantes, doch allzulanges D-dur-Quartett von César Franck, dem hier viel gepflegten, vortrug. Am gleichen Ort gelangten neue Kammermusikwerke von Cartillon und Fauré zu Gehör; einen merklichen Abfall erlitt der Pariser Pianist Geloso (des Geigers ungleichwertiger Bruder) mit der gänzlich misslungenen „Mondscheinsonate". Ein neugegründeter Damenchor unter Kapellmeister Fried konnte in einem Konzert infolge der Enge des Gebietes keinen rechten Erfolg erringen. Freunde des Klassischen konnten sich an der „Johannispassion" (unter Münch, Wilhelmerkirche) und an einem Stabat mater von Astorga (17. Jahrh.), unter Musikdirektor Rothaan ergötzen. Dr. Altmann.

STUTTGART: Das zweite Wagnerkonzert fiel unter Reichenbergers Leitung nicht ganz so glücklich aus, wie man gewünscht hätte. Das Programm war aus dem Ring zusammengestellt. Den Solisten und dem Orchester liess der Dirigent manches hingehen, was nicht erst die Kritik rügen sollte. Pohlig dirigierte in einem Beethovenabend die 1. und 9. Symphonie, dazwischen die 3. Leonorenouvertüre. Die Neigung zu langsamen Zeitmassen war hier jedenfalls ganz am Platz. Alle drei Werke erblühten zu warmem, reichem Leben. Der Chor sang in der Nennten so schön, als wären die vielen a einen Ton tiefer. Disziplin und Ausdruck schienen sich aber den Solostimmen um so mehr entfremdet zu haben; es ist eine leidige Thatsache, dass ein Vokalquartett von Solisten

meist schlecht klingt. Das letzte Konzert Weingartners brachte u. a. Beethovens 7. Symphonie in glänzender Ausführung, und eine Ouvertüre von Elgar, die das Londoner Leben schildern soll. Äussere Hindernisse vereitelten in letzter Stunde die Franck-Symphonie (in D-moll), auf die man gespannt war. Der Karfreitag ist immer durch mehrere Konzerte belegt. Musikdirektor Koch vollendete den Vortrag seiner sechs Orgelsonaten, die ein Verständnis für Bach und seine Choralvorspiele bezeugen, wie es nur der Unterricht Faissts und Seyerlens beibringen konnte. Der Verein für klassische Kirchenmusik, der Lehrergesangverein haben — nicht bloss nach aussen, sondern im innern selbst — an Befriedigung verloren, seit S. de Lange das Scepter schwingt. Der Vergleich der Aufführungen der Matthäuspassion unter Faisst und unter de Lange schlägt nicht zum Vorteil des letzteren aus; ihm mangelt das Stilgefühl in erschreckender Weise, und die Art des Dirigierens ist der Bestimmtheit der Wiedergabe sehr ungünstig.

K. Grunsky.

TEPLITZ: Einen besonderen Ehrenplatz unter den diesjährigen Konzerten nimmt das V. philharmonische ein. Zur Aufführung gelangte Philipp Scharwenkas dramatische Phantasie B-moll unter des Komponisten eigener Leitung. Der Beifall war lebhaft und der Komponist wurde wiederholt vor die Rampe gerufen. Einen tiefen Eindruck machte der Solist des Abends Hugo Becker, der das A-moll-Konzert von Sain-Saëns, sowie Variationen über ein Rokoko-Thema von Tschaikowsky mit blendender Technik, vornehmer Bogenführung und seelenvollem Ton auf seinem Cello vortrug. Den Schluss bildete Schuberts siebente Symphonie, vom Direktor Zeischka mit dem tüchtigen Kurorchester in ganz hervorragender Weise zu Gehör gebracht.

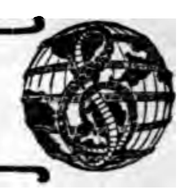
Dr. Salus.

UPSALA: Hans Winderstein gab hier mit seinem 60 Mann starken Orchester zwei Konzerte, die beide mit heller Begeisterung begrüsst wurden. Zur Aufführung gelangten u. a. Beethovens Eroica, Berlioz' Rákóczimarsch und Wagners Parsifal-Vorspiel und Tannhäuserouvertüre. Das zweite Konzert bescherte uns Rich. Strauss' „Till Eulenspiegel", Grétry-Mottls „Drei Tänze aus aus dem Ballett ‚Céphale et Procris'", Wagners Siegfried-Idyll und Vorspiel zu den Meistersingern. Rich. Strauss' Werke hatten hier, wie überall in Schweden, glänzenden Erfolg. Grosse Anerkennung müssen wir dem Dirigenten Hans Winderstein zuerkennen, dass er das schwedische Publikum mit den neueren deutschen Komponisten bekannt machte. Tobias Norlind.

WARSCHAU: Das letzte grosse Abonnements-Konzert unter Leitung von Emil von Mlynarsky brachte die 9. Symphonie. Die Wiedergabe war im grossen und ganzen glänzend, nur machte der letzte Satz keinen rechten Eindruck, wie dies auch zu erwarten war, denn auch die beste Übersetzung ins Polnische kann doch nicht den Eindruck hervorrufen, den ein deutscher Chor erzielt. Das Orchester hielt sich sehr brav; Herr Mlynarsky dirigierte das grosse Werk, das zum erstenmal hier erklang, ziemlich gut. Herr Direktor Carl Prohaska veranstaltete kürzlich einen Dwořak-Smetana-Abend, bei welchem u. a. auch das Klavierquintett A-dur op. 81 zur Aufführung gelangte. Die Darbietung war eine hervorragende, das Ensemble der Herren Prohaska, Buchtelé, Lhotsky, Fischer, Waszka ausgezeichnet. Kürzlich dirigierte hier Mascagni drei Konzerte der „Warschauer Philharmonie", wobei er u. a. auch das „Stabat mater" von Rossini mit Marconi, sowie anderen ital. Solisten aufführte. — Am 24. April dirigiert Nikisch; am 29. April Grieg je ein Konzert. Für die Sommersaison wurde unter den glänzendsten Bedingungen der Wiener Hofkapellmeister und Dirigent der „philharmonischen Konzerte", Herr Professor Josef Hellmesberger engagiert, und man sieht dem ersten Konzerte, das unter Leitung des ausgezeichneten Dirigenten am 15. Mai in der „Dolina" (Schweizerthal) stattfindet, mit grösster Spannung entgegen. L. Fiszer.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

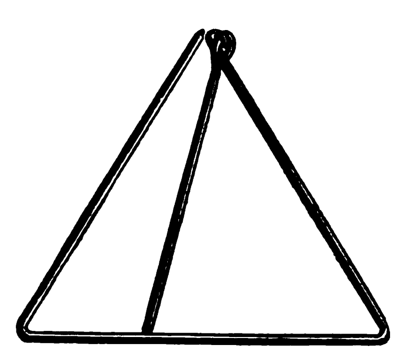


Der **Geschichte der Braunschweigischen Hofkapelle** legen wir diesmal die Porträts von Joh. Ad. Hasse, Heinrich Graun, Ludwig Spohr und Albert Methfessel bei und lassen die Bilder von Franz Abt, den vier Gebrüdern Müller (dem berühmten „Müllerquartett") und der heute als Dirigenten thätigen Kapellmeister Riedel und Clarus im nächsten Heft folgen. Die Vorlagen zu den Porträts von Spohr und Methfessel verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors Walter, der sie uns aus den Sammlungen des Vaterländischen Museums in Braunschweig zur Verfügung stellte.

Das Schattenbild **Bruckner und Hanslick** ist in seiner komischen Wirkung demjenigen ähnlich, das wir dem 6. Heft der „Musik" beilegten. Es ist wiederum von Dr. Otto Böhler gezeichnet und bei R. Lechner in Wien erschienen. Eine köstliche Idee, die beiden Antagonisten auf einem Blatte darzustellen!

Die Porträts **Carl Panzners** und **Julius Heys**, letzteres von Paul Hey gezeichnet, gehören zu den Aufsätzen von Prof. Braeutigam und Adolf Göttmann in diesem Heft.

Franz Nachbaur, dessen Tod wir im vorigen Heft bereits kurz erwähnten, führen wir in einem älteren Bilde vor. Der ausgezeichnete Tenorist war bekanntlich der erste Darsteller des Walther Stolzing in München 1868. Er konnte sich des persönlichen Umgangs des Königs Ludwig II. erfreuen, von dem er mehrfach Auszeichnungen erfuhr. In den 80er Jahren war Nachbaur ständiger Gast der Krollschen Sommeroper in Berlin. Er gehörte der Münchener Hofbühne 22 Jahre an und blieb nach seinem Ausscheiden deren Ehrenmitglied. Sein glänzender Tenor war von durchaus lyrischem Reiz, sein schauspielerisches Vermögen dagegen schwach.

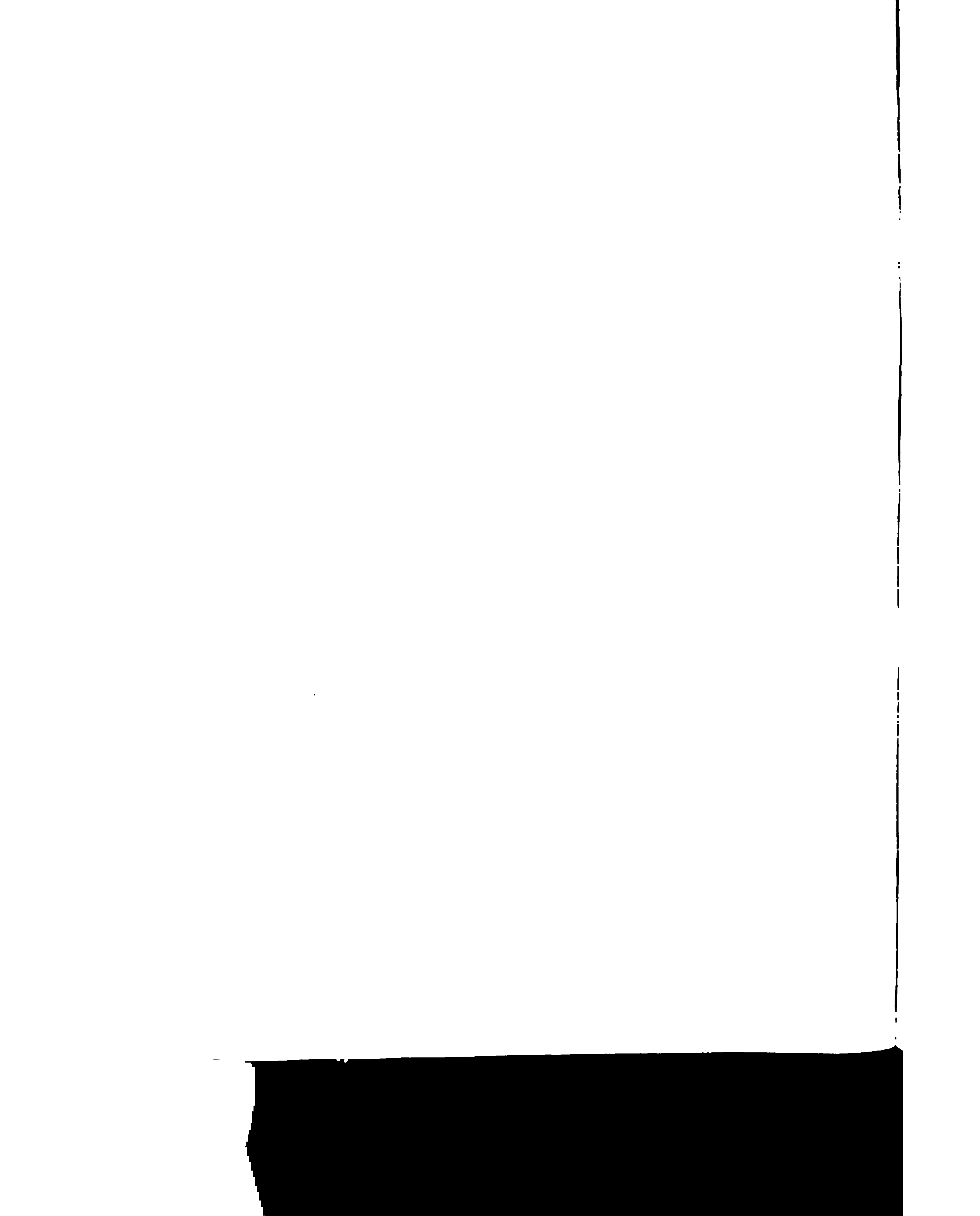


Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.





I. 14



DIE MUSIK

Andante un poco maestoso.

Aus Schumanns Frühlings-Symphonie.

I. und II. MAIHEFT 1902

Herausgegeben

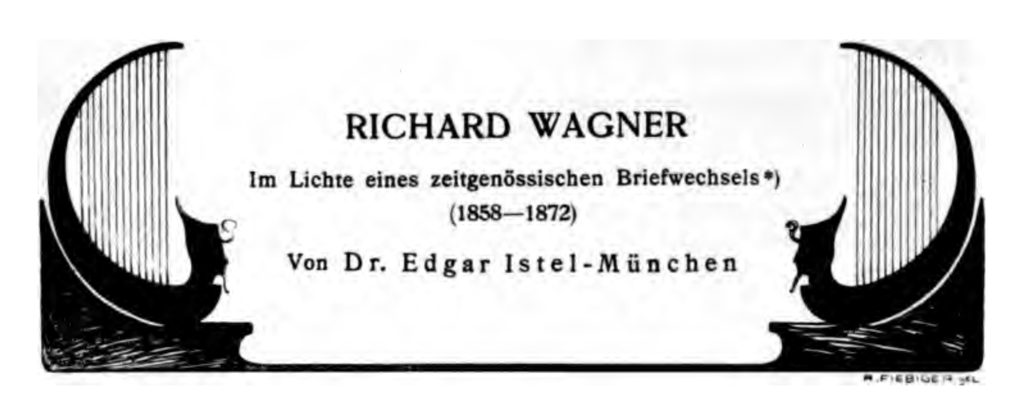
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig







RICHARD WAGNER

Im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels*)
(1858—1872)

Von Dr. Edgar Istel-München

I: VOM WIENER „LOHENGRIN“ BIS ZU WAGNERS NIEDERLASSUNG IN PENZING

Seit jenem denkwürdigen 13. Februar des Jahres 1883, da Richard Wagner zu Venedig in das „dunkelnächt'ge Land“ einging, hatte der erbitterte Streit, der um die ungeheuren Werke des Meisters und seine gewaltige Persönlichkeit tobte, nicht geruht: noch einmal rafften sich zum letzten entscheidenden Gange die Mächte der Finsternis auf, schon glaubten die „Nibelungen“ doch noch Herren in Walhall zu werden, da wurde ihr letzter Ansturm abgeschlagen, und „Sieg“ verkündeten die Fanfaren von der Hochburg auf dem lieblichen Hügel zu Bayreuth. Das Kunstwerk Wagners hat gesiegt, staunend neigt sich der Erdkreis vor den Schöpferthaten des Genius: Briten und Gallier, Spaniens und Italiens Söhne blicken bewundernd zu ihm auf, und bis in die fernsten Zonen tönt der Ruhm des deutschen Meisters. Doch uns Spätgeborenen, zu denen nur das Werk, nicht mehr die Person jenes Grossen spricht, uns ward ein schlimmes Erbe: Die wir die Wahrheit um Wagner suchen, wir wissen nicht, wohin wir den Blick wenden sollen: hier eine blinde, kritik- und vernunftlose Verhimmelung, dort eine boshafte, den niedrigsten Klatsch nicht verschmähende Verleumdung, die, da sie den Werken nichts mehr anzuhaben vermag, die Person beschmutzt. Wer giebt uns die Wahrheit um Wagner? Seine Briefe etwa? Ja, wüssten wir genau, dass sie uns unverstümmelt, unverfälscht, nicht „in usum Delphini“ redigiert, gegeben würden, sie wären ein Zeugnis von gewaltigster Bedeutung. Und doch, sie sagten uns in grösster Vollständigkeit nur, wie Wagner sich selbst sah; gehört aber nicht als notwendiges Correlat hinzu: wie die Welt Wagnern sah? Nicht als ob wir dem Urteil der „Welt“, wie nur allzu oft die Vielzuvielen sich in thörichter Selbstüberschätzung zu nennen pflegen, die ausschlaggebende Bedeutung beimessen wollten; sollte sich aber nicht aus der Wertung einer Individualität durch die verschiedensten urteilsfähigen Persönlichkeiten schliesslich eine Art von Resultante ziehen

*) Mitteilungen aus ungedruckten Briefen des Wiener Hofkapellmeisters Heinrich Esser an den Mainzer Musikverleger Franz Schott, im Besitze der Mainzer Stadtbibliothek; mit gütiger Genehmigung der Grossh. Bürgermeisterei publiziert.

lassen? Sollten wir aus den (leiblichen wie geistigen) Porträts, seien sie auch in verschiedenster Beleuchtung ausgeführt, nicht einmal — und sei es auch in ferner Zeit — das Urbild zu rekonstruieren vermögen, selbst wenn die Beleuchtung eine einseitige war? Und wer Wagnern selbst durch die Brille eingewurzelter, unaustilgbarer Vorurteile ansah, musste er nicht, sah er auch andere Farben, die Konturen unverändert lassen? Nur verzerrende Hohlspiegelbilder, wie sie oft durch Rücksichten niedrigster Art gebundene Zeitungsschreiber gaben, kommen hier nicht in Betracht, so wenig, wie Panegyriken gewisser Hofhistoriographen, die am liebsten die Existenz von Sonnenflecken läugnen möchten, obwohl sie diese mit eigenen Augen sehen könnten — wenn sie nicht blind wären.

Wagner war zu gross, als dass irgend eine auf Wahrheit beruhende Publikation über ihn etwas von seiner Grösse nehmen könnte, ebenso wie jede auf Lüge beruhende Behauptung auf die Dauer sich nicht wird halten können. Unter diesem Gesichtspunkt übergebe ich die nachfolgenden Briefauszüge der Öffentlichkeit und dem zukünftigen Biographen Wagners, der unseren Kindern und Enkeln einmal die Wahrheit über Wagner wird mitteilen wollen, die lautere, unverfälschte Wahrheit, die nicht von Freund und Feind mehr abhängig sein wird. Denn unsere Zeit ist noch nicht reif für eine solche Wagner-Biographie, selbst wenn ihr jene grosse Konfession, die der Meister niedergeschrieben, noch heute übergeben würde. Jener Biograph der Zukunft wird mit feinen Sinnen wägen und messen müssen, um beiden, Wagnern und der Wahrheit gerecht zu werden. Die Wahrheit verlangt auch festgestellt zu sehen, in welchem Masse die Mitwelt, abgesehen von den Freunden, die das Wesen des Freundes intuitiv erfassten, und von boshaften Feinden, die nicht verstehen wollten, in welchem Masse diese Mitwelt, soweit sie Wagnern zu verstehen sich redliche Mühe gab, Wagnern verstehen konnte.

Einen wichtigen Beitrag namentlich zu dieser Frage liefern die hiermit erstmalig publizierten brieflichen Ergüsse eines Mannes, den Wagner in einem gewissen Grade bis zu dessen Tode seiner Freundschaft für würdig hielt, eines Mannes, der Wagnern manchen wichtigen Dienst geleistet, ohne eine gewisse kühle Reserve aufzugeben und aus der Rolle des Beobachters herauszutreten: es ist dies Heinrich Esser, seit 1847 Kapellmeister an der Wiener Hofoper. Am 15. Juli 1818 zu Mannheim geboren, war er 1835 Schüler von Franz Lachner daselbst, später seit 1840 von Sechter in Wien gewesen, bis er, nachdem er schon mit 20 Jahren eine Konzertmeisterstelle und später den Kapellmeister-Posten in Mannheim innegehabt, 1842 als Dirigent der „Liedertafel", eines noch heute florierenden und neuerdings unter Volbachs Leitung namentlich durch seine Händel-Aufführungen berühmten Chorvereines, nach Mainz berufen wurde. Hier in Mainz, wo er auch dem jungen Peter Cornelius (geb. 1824)



bis zu dessen Übersiedelung nach Berlin (1844) Kompositions-Unterricht gab*), schloss er innige Freundschaft mit Franz Schott (geb. 1811), dem — seit 1855 alleinigen — Inhaber des Verlagshauses B. Schotts Söhne (gegründet 1773), das namentlich durch den Verlag der letzten Beethovenschen Werke und die Gründung bedeutender ausländischer Filialen zu grösstem Ansehen gelangte. Diese Freundschaft blieb auch nach Essers Berufung als Wiener Hofkapellmeister bestehen, und so entspann sich ein reger Briefwechsel zwischen Schott und Esser, aus dem Essers Briefe, im Zusammenhang allerdings erst vom 12. Juni 1858, dann aber ununterbrochen bis zu Essers am 3. Juni 1872 erfolgtem Tode erhalten sind. Zwei Briefe nebensächlichen Inhaltes aus dem Jahre 1856 gehen voran, die frühere Korrespondenz scheint verloren gegangen zu sein. Geheimer Kommerzienrat Franz Schott**), der auch einige Jahre Bürgermeister von Mainz gewesen war, starb am 8. Mai 1874 auf einer italienischen Reise und hatte in seinem genau ein Vierteljahr vorher verfassten Testament vom 8. Februar unter anderem bestimmt, dass eine Anzahl ihm gehöriger zum Teil damals noch im Bau befindlicher Häuser im Werte von 280000 Gulden ins Eigentum der Stadt übergehen sollten, die in deren Räumen oder von deren Erträgnissen eine „Schott-Braunrasch-Stiftung" (Schotts geistvolle, von Richard Wagner hochgeschätzte Frau Betty war eine geborene von Braunrasch) zur Förderung der Musikpflege in Mainz gründen sollte. Obgleich der Wille des Testators nicht ganz genau im Testament ausgedrückt war, glaubte die Stadt seinen Intentionen am besten gerecht zu werden, indem sie die Aufbesserung des Theater-Orchesters mit einem ständigen Kapellmeister an der Spitze anbahnte und dieser Kapelle zugleich die Aufgabe übertrug, den Sinn fur gute Musik durch regelmässige Veranstaltung von Symphoniekonzerten zu heben. So trat das neugegründete „städtische Orchester" unter des Wiesbadener Hofkapellmeisters Wilhelm Jahns Leitung am 13. Oktober 1876 mit seinem ersten Konzert in die Öffentlichkeit, und nachdem es vorübergehend von diesem und den Hofkapellmeistern Ernst Frank (Mannheim) und Karl Reiss (Kassel) geleitet worden war, erhielt am 1. Juni 1877 Emil Steinbach, damals Darmstädter Hofkapellmeister, die Stelle eines städtischen Kapellmeisters, die er noch heute, nachdem er seit einigen Jahren auch die Direktion des Stadttheaters übernommen, bekleidet. Seiner Initiative ist es namentlich zu danken, dass sich die Mainzer musikalischen Verhältnisse aus jenen kleinen Anfängen zu einer respektablen Höhe entwickelt haben. — Nach dem Tode Schotts gingen auch die an ihn gerichteten Briefe Essers, ca. 240 an der Zahl, in den Besitz der Stadt über, die sie ihrer Bibliothek überwies. Diese

*) Es existieren noch Jugendwerke von Cornelius mit Esserschen Anmerkungen und Korrekturen.

**) Nicht Doktor, wie Glasenapp fälschlich in der neuesten Auflage immer schreibt.

Korrespondenz ist dadurch merkwürdig, dass sie mit Ausnahme von sehr wenigen Briefen, deren Anzahl mir nicht mehr genau erinnerlich ist, sich durchweg mit Richard Wagner und dessen Werken beschäftigt. Immer wieder taucht der Schatten des Meisters zwischen den Zeilen jener Briefe auf, stets ist er das wichtigste, das interessanteste Thema. Im übrigen handelt diese Korrespondenz mit einer für den heutigen Leser nicht gerade angenehmen Ausführlichkeit von Essers eigenen, heute längst vergessenen Kompositionen*), die bei Schott erschienen, sowie von den Arrangements beliebter Opern, die Esser stets als Nebenverdienst anfertigte. Daneben werden auch die politischen Verhältnisse nicht ausser Acht gelassen, die Kriege von 1866 und 1870 greifen ein, persönliche Verhältnisse der beiden Korrespondenten werden besprochen, und der Briefschreiber erscheint als ein Mann von Geist, Bildung und Charakter. Freilich macht sich gelegentlich eine etwas prosaische, geschäftsmässige Auffassung geltend, es fallen Äusserungen recht unkünstlerischer Art, die wohl nur aus den beschränkten pekuniären Verhältnissen Essers und der steten Sorge um seine Familie zu erklären sind. Dies möge man auch bei der Lektüre der hier publizierten Auszüge berücksichtigen. Noch in anderer Hinsicht gewinnt man für die Beurteilung dieser Briefe erst dann den rechten Gesichtspunkt, wenn man sie im Zusammenhang gelesen; manches schroffe Wort mildert sich so im Laufe der Zeit, und es ist gerade hochinteressant zu sehen, wie rasch sich das Urteil eines Musikers über Wagner in dem relativ kurzen Zeitraum von 14 Jahren ändert. Aber ausser den Urteilen enthält dieser Briefwechsel auch die bedeutsamsten Berichte über Wagner, mit dem Esser fast die ganze Zeit über in persönlichem Verkehr oder in Korrespondenz gestanden; es erscheinen unmittelbar niedergeschriebene Berichte über Gespräche mit Wagner, Auszüge aus unbekannten Briefen des Meisters. Von grösster Bedeutung jedoch sind diese Briefe deshalb, weil sie an Schott gerichtet sind, der, wie bisher noch nicht bekannt war, durch Essers Vermittelung mit Wagner in Verbindung trat und darauf bekanntlich dessen Hauptverleger wurde. Hier erhalten wir den Schlüssel zu so manchem rigorosen Verhalten Schotts gegen Wagner, namentlich während des Biebricher Aufenthaltes, ebenso wie wir hinter die Coulissen der berüchtigten Wiener Tristan-Affäre sehen, wobei es nach 77 Proben zu keiner Aufführung kam. Auch zu prinzipiellen Fragen, Klavier-Auszüge und Striche in den Werken betreffend, sehen wir Wagner hier Stellung nehmen.

*) Esser war seiner Zeit namentlich als Komponist von Liedern und Männerchören sehr beliebt. Von grösseren Werken sind „Mahomeds Gesang" für Männerchor und Orchester, sowie zwei Orchester-Suiten bemerkenswert. Auch Opern schrieb er, die es indes nicht zu weiterer Verbreitung brachten. Seine Werke zeichnen sich durch Gediegenheit der Arbeit aus, ohne jedoch in die Tiefe zu dringen; eine gewisse formalistische, fast mendelssohnianisch zu nennende Glätte herrscht vor.



Essers Bemerkungen, so scharf sie mitunter sind, glaubte ich aus den eingangs erwähnten Gründen möglichst vollständig wiedergeben zu müssen. Ausgeschieden sind nur störende Wiederholungen und Anspielungen auf Dinge, die sich ihrer Natur nach öffentlich nicht wiedergeben lassen. Übertriebener Prüderie und Leisetreterei wird wohl noch manches anstössig erscheinen: der Herausgeber rechnet aber damit, dass der Leser sich darüber klar ist, diese Publikation diene nicht hämischer Skandalsucht, sondern der Förderung geschichtlicher Wahrheit. Zu behaupten, dass alle thatsächlichen Angaben Essers auf reinster Wahrheit beruhen, fällt mir nicht ein; die Wahrheit wird allein der zukünftige Biograph, dem das ausgiebigste Material vorliegt, ermitteln können. Wo dem Briefschreiber offenbare Irrtümer mitunterliefen, sind sie vom Herausgeber jedesmal nach bestem Wissen durch entsprechende Bemerkungen paralysiert. Eines bedenke man noch: Briefe sind stets der Ausfluss einer momentanen persönlichen Stimmung — darin liegt ihr Vorzug und ihr Nachteil. Ihr Vorzug, da sie diese rein und unverfälscht darbieten, ihr Nachteil, da manches Unüberlegte, in der Hast des Augenblickes Geschriebene mit unterläuft. Beides stets zu scheiden ist unmöglich; der Leser selbst muss ab- und zugeben können.

Hanslick, der als Mitglied der jährlich zusammentretenden Ministerialkommission für Bewilligung von Künstlerstipendien und im artistischen Beirat des Hofoperntheater-Direktors Salvi „häufig und anhaltend" mit Esser zusammentraf, hat kurz nach dessen Tode einen schönen und warmen Nachruf in der „Neuen freien Presse" veröffentlicht, den er, etwas erweitert, in dem Ende 1884 (ohne Jahresangabe auf dem Titelblatt) erschienenen Buche „Suite", Aufsätze über Musik und Musiker (Wien und Teschen bei Prochaska), wieder abdrucken liess. Dieses Büchlein erfreut sich in weiteren Kreisen einer so grossen Unbekanntheit, dass — sein Autor es ungestraft zur Füllung seiner unlängst als neunter Teil der „modernen Oper" im Verlage des „Allgemeinen Vereins für Litteratur" erschienenen Feuilleton-Sammlung „Aus neuerer und neuester Zeit" plündern durfte, ohne über die Provenienz dieser wahrlich nicht „Aus neuerer und neuester Zeit" stammenden Aufsätze ein Wort verlauten zu lassen, — ein nicht gerade redliches und vornehmes Verfahren, das leider nur in engeren Kreisen bekannt wurde. In diesem Nekrolog findet sich eine Charakteristik Essers, die mit meinen aus der Lektüre der Briefe empfangenen Eindrücken übereinstimmt, und die auszüglich wiederzugeben ich deshalb nicht verfehlen will:

„Vollkommener Musiker, trefflicher Dirigent wie Herbeck,*) war doch sein Vorgänger im Amt wie im Tode, Heinrich Esser, in vielen Stücken

*) Johann Herbeck (1831—77), hervorragender Dirigent.

dessen Gegenbild. Während Herbeck den Typus des enthusiastischen Künstlers repräsentierte, ... erschien mir Esser stets wie ein ernster Ratsherr einer alten deutschen Reichsstadt. Lang und hager von Gestalt, stets ruhig und gemessen in Gang und Sprache, war er, ohne Pedanterie, doch von reservierter fast abwehrender Vornehmheit im Verkehr. In verhältnissmässig kurzer Zeit hatte er sich hier, etwas abseits von dem lautesten Musikertreiben, eine allseitig respektierte, eigentümlich vornehme Stellung erobert und sie ununterbrochen behauptet. Ohne Frage übte er auf das Wiener Musikleben einen segensreichen Einfluss, wenn dieser auch mehr ein still und stetig wirkender, als ein nach aussen blendender war. Esser gehörte nicht zu den impetuosen Naturen, zu den rastlos Bewegten und Beredten in der Kunst; sogar sein Ehrgeiz liebte bescheidene Grenzen. Oft schien es, als thue er eben nur seine Pflicht; aber der Geist, in dem er sie übte, hob ihn und sein Thun auf eine Höhe, zu welcher die Strebenden in neidloser Anerkennung emporblickten ... Denn es ist nicht gleichgültig für unaufhörlich bewegte Kreise, einen Mann von künstlerisch und sittlich unangefochtener Autorität, wie Esser, in ihrer Mitte zu haben ...

„Als Dirigent nahm Esser seine Verpflichtungen ernst und gewissenhaft. Er liebte ruhige, mässige Bewegungen beim Taktieren, das Orchester folgte mit verdoppelter, hingebender Aufmerksamkeit auch seinen halben Winken ...

„Er wirkte mit Rat und That. Das hob ihn so bedeutend über die Mehrzahl seiner Berufsgenossen, dass er über eine allgemeine, wissenschaftliche Bildung verfügte, und Fragen seiner Kunst aus einem höheren Gesichtspunkte zu fassen und einem reicheren Schatz durchdachter Grundsätze zu beantworten wusste. In allen musikalisch kritischen und administrativen Aufgaben war Essers Rat gesucht und seine Autorität anerkannt ... Dingelstedt nannte ihn gern ‚mein musikalisches Gewissen'.

„Esser ging nicht unter in dem Wirbel praktischer Thätigkeit, er bewahrte sich immer ein unnahbares Fleckchen idealen Strebens, stand nie stille. Teilnahmsvoll erhielt er sich in Kenntnis der neuesten musikalischen Erscheinungen und wurde nicht müde, aus allen Quellen der Kunst und Wissenschaft sich befruchtende Bildungselemente zuzuführen. So hat denn keiner von Essers Freunden jemals die vier hohen Treppen seiner Wohnung in der Kärnthnerstrasse erklettert, ohne durch ein anregendes Wort, eine belehrende Mitteilung, eine ironisch gewürzte Kritik musikalischer Tagesbegebenheiten entschädigt zu werden. Dort oben, im Kreise der Seinen, war Esser am gesprächigsten und heitersten. Esser war ein treuer besorgter Familienvater und erzog seine beiden Kinder fast ohne jede Hilfe. In seinem kleinen Kreise war er stets bemüht, Interesse anzuregen für alles Grosse, Gute und Schöne; hatte er durch sein reiches Wissen in ernster Unterhaltung fördernd und geistig belebend gewirkt, so

liebte er dann auch in satirisch scherzender Laune manches aus seinen Lebenserfahrungen zu behandeln. Esser zeigte sich oft unzugänglich und schroff gegen Menschen, die ihm unsympathisch oder missfällig waren; auch konnte er in seinem Urteil streng bis zur Härte sein. Ungerecht oder von niedrigen, kleinlichen Motiven befangen war er niemals. Essers Gespräch und Haltung verriet jederzeit den hochgebildeten Geist in der schwachen, kranken Hülle".

So schrieb Hanslick über Esser. Wie dachte aber Esser über Hanslick? Nun, es scheint, als habe auch dieser, der ja nach Hanslicks eigenem Ausspruch nie „ungerecht oder von niedrigen, kleinlichen Motiven befangen" war, seinen Kollegen im artistischen Beirat richtig erkannt. Würde ich nur allgemein menschlichen Erwägungen zu folgen haben, so ersparte ich gerne Hanslick den Schmerz, nach 30 Jahren noch von dem toten Esser eine derbe Lektion zu erhalten, allein hier müssen wir der geschichtlichen Gerechtigkeit ihren freien Lauf lassen. Hanslick, der Wagner gegenüber weder menschliche noch künstlerische Rücksichten gekannt, der, um dem schmunzelnden Philister den Morgenkaffee feuilletonistisch gewürzt servieren zu können, dem grössten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts gegenüber nicht vor den gehässigsten Unterstellungen zurückschreckte, verdient wahrlich kein besseres Los, als dass er von einem unparteiisch urteilenden, von ihm selbst hochgeschätzten Manne sein eigenes Vernichtungsurteil noch nach einem Menschenalter aus dem Grabe hört. Nur so erscheinen auch die Esserschen Äusserungen über Wagner im rechten Licht; nur wenn man seine Stellung gegenüber jener sattsam bekannten Wiener Clique kennt, vermag man sein Urteil als das eines unabhängigen, jedenfalls von jener Zeitungsschreiberei unbeeinflussten Persönlichkeit zu fassen. Ja, es erscheint mir als ein schöner, mit manchen Schattenseiten seiner Individualität aussöhnender Zug, dass jenem dilettantischen Gerede des Wiener Juristen gegenüber sein Künstlerstolz sich aufbäumte. Um aber nicht mit jenen Wagner-Korybanten verwechselt zu werden, die, ohne je eine Zeile Hanslicks gelesen zu haben, schon bei Nennung seines Namens in ein Wutgeheul ausbrechen, bemerke ich, dass ich nicht nur seine sämtlichen Schriften besitze, sondern auch — was freilich viel mehr heissen will — sie alle gelesen habe und dass ich offen gestehe, im einzelnen gelegentlich manche feine und richtige Bemerkung über Wagner, ja selbst gegen Wagner darin gefunden zu haben, ohne freilich mein Urteil über Hanslicks Verhalten im allgemeinen ändern zu können.

Esser schreibt schon in einem der ersten Briefe (14. Juli 1859):

... „Mit Vergnügen habe ich in der ‚Süddeutschen Musikzeitung' die Erklärung gegen Bischoff*) gelesen. Es ist Zeit, dass dieser Arroganz ein kleiner Dämpfer auf-

*) Ludwig Bischoff, Herausgeber der „Niederrheinischen Musikzeitung", derselbe, der das Wort „Zukunftsmusik" im Jahre 1859 (Niederrh. Mztg. Nr. 41) erfand.



gesetzt wird. Wenn diese Herren eine zeitlang Artikel geschrieben haben, werden sie auf einmal so gescheit und unfehlbar, wie Päpste. Wir haben hier an den Herren Hanslick, Zellner*) und der Gesellschaft von Doktrinären, welche mit ihrem Dilettantismus die Rezensionen füllen, ganz ähnliche Exemplare. Diese Herren können einem einfachen Menschenkinde allen Geschmack an der Musik verleiden, — wenn man ihre Artikel liest."

Ähnlich heisst es am 4. November 1861 anlässlich des „Tristan":

„Herr Bagge**) ... war die Quelle der einfältigen Notiz, dass Wagner seine Oper zurückgezogen habe, woran er nicht im entferntesten denkt. Ich finde es höchst erbärmlich, dass sich die Leute, welche ihren Geschmack als den allein richtigen dem Publikum aufdrängen wollen, so mit aller Gewalt gegen die Aufführung von „Tristan und Isolde" stemmen. Wenn ein bedeutender Mann, wie Richard Wagner behauptet, dass er versucht habe, etwas Neues zu produzieren, einen neuen Weg für die dramatische Komposition gebahnt zu haben, so sollte man ihn von Seite der Presse unterstützen, statt ihm Prügel zwischen die Beine zu werfen. Herr Bagge und Herr Hanslick werden sich doch nicht denken, das sie mit ihren Zeitungsartikeln den Gang und die Entwickelung der Kunst aufhalten werden, — wenn wirklich an Wagners neuestem Werke etwas sein sollte."

Dass aber Esser dieser seiner Meinung treu blieb, beweist folgender charakteristischer Passus aus seinem letzten, einen Monat vor seinem Tode geschriebenen Brief vom 2. Mai 1872 aus Salzburg:

„Haben Sie den bornierten Unsinn von Dr. Hanslick in der ‚Neuen Freien Presse' gelesen, worin dieser schreibt, dass Wagner einen grossen kulturhistorischen Zweck verfolge, dass ihn aber Rubinstein!!! — meiner Meinung nach ein talentvoller, aber höchst schlampiger, kritikloser und sehr konfuser Komponist — an Talent übertreffe.

So führt verletzte Eitelkeit des Hanslick zu kolossalster D...... t —"

Ich habe diese Urteile gleichzeitig als Warnungstafeln aufgestellt, damit nicht Hanslick oder einer seiner Schildknappen die Urteile Essers über Wagner in seinem Sinne ausbeute. Haben die Herren Lust, diese zu citieren, so mögen sie auch die Hanslick betreffenden Stellen, die zur Komplettierung gehören, nicht auslassen.

Mit dem „Lohengrin" ging es eigen: Am 28. August 1847 hatte Wagner, noch wohlbestallter Dresdner Hofkapellmeister, das Vorspiel skizziert und Ende März 1848 lag das Werk vollständig in Partitur vor. Welch ungeheures Schicksal aber schleuderte den Schöpfer der weltent-

---

Rich. Wagner verwahrte sich dagegen später im „Judentum in der Musik" 1869 (S. 36), hatte das Wort aber 1861 in seiner Broschüre (Brief an einen franz. Freund) bereits aufgegriffen.

*) Leop. Alex. Zellner, damals Herausgeber der „Blätter für Musik".

**) Selmar Bagge (1823—96), damals in Wien journalistisch thätig.



rückten Gralharmonieen hinaus in die Welt, in die Verbannung, — ins „Elend". Und wiederum war es der 28. August, der für den „Lohengrin" bedeutsam werden sollte: Liszt, der edle Freund, liess zu Goethes Geburtstag im Jahre 1850 das Werk zum erstenmale zu tönendem Leben erstehen, und „wie das ward" kündet Wagner selbst in seiner „Mitteilung an meine Freunde", den im Jahre 1852 bei Breitkopf & Härtel erschienenen „drei Operndichtungen" vorangedruckt. „Am Ende meines letzten Pariser Aufenthalts," heisst es daselbst S. 183, „als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast schon von mir vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, dass diese Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Wesen unserer Theatervorstellungen — einzig das nötige Verständnis ermöglichende, willensthätige Phantasie des Publikums konnte, unter dem Einfluss der heutigen Gewohnheit, noch nicht zu entscheidender Kraft sich anlassen. Irrtum und Missverständnis erschwerten den angestrebten Erfolg."

Jene Weimarer Aufführung, mit der grössten Begeisterung, aber nur unzulänglichen künstlerischen Mitteln veranstaltet (vgl. auch Wagners 14. Brief an Heine), blieb zwei Jahre lang ohne Nachfolger; erst 1853 wagte sich Wiesbaden an das für die damaligen deutschen Opernverhältnisse unerhört schwierige Werk, dann folgten 1854 Stettin, Breslau, Frankfurt a/M., Schwerin und Leipzig, 1855 Hannover, Darmstadt, Riga, Prag, Hamburg und Cöln, 1856 Würzburg, Mainz und Karlsruhe, denen 1858 endlich ausser München und Sondershausen namentlich Wien mit der ersten künstlerisch wirklich den Forderungen Wagners möglichst entsprechenden Aufführung nachkam. Hier hörte dann 3 Jahre später Wagner selbst zum erstenmale seinen Lohengrin am 15. Mai 1861, ausgeführt, wie er selbst nach der Vorstellung tiefbewegt bekannte, „von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, dass ich beinahe eine Last fühle". Das Verdienst dieser vorzüglichen Wiener Aufführungen fällt nun hauptsächlich Esser zu, der sich schon im Verlauf des Sommers 1858 nach Zürich begeben hatte, um mit Wagner persönlich Rücksprache zu nehmen. Umso interessanter ist nachfolgender Notschrei, den ich seinem Briefe vom 12. Juni 1858, dem ersten, der Wagner erwähnt, entnehme:

„Ich bin jetzt bei der entsetzlichen Hitze durchaus nicht zum Komponieren aufgelegt und thue gar nichts, als was ich muss. Zum letzteren gehört leider das

Studium des ‚Lohengrin', welchen ich in der nächsten deutschen Saison*) einstudieren muss. Übrigens enthält der ‚Lohengrin' manche Schönheiten, welche man aber sehr teuer erkaufen muss."

Inzwischen hatte Wagner nach Eintritt jener schrecklichen Katastrophe, die zur Auflösung seines Hausstands und zur zeitweiligen Trennung von Minna führten, in der Arbeit am „Tristan" unterbrochen, das gastliche Haus „am grünen Hügel" verlassen und sich nach Venedig gewandt. Auf der Reise noch traf ihn in Genf, wo er sich einige Tage aufhielt, die Nachricht von der begeisterten Aufnahme seines „Lohengrin", der zur Eröffnung des umgebauten Hofoperntheaters am 18. August unter Essers Direktion aufgeführt wurde. Einige Tage darauf (23. August) schreibt dieser folgendes an Schott:

„Hiermit folgt ein Bericht über die Eröffnung des Hofoperntheaters und die erste Aufführung des ‚Lohengrin', welche wirklich brillant war und einen ganz entschieden günstigen Erfolg hatte. Es freut mich, dass die unbeschreibliche Mühe, welche ich auf das Studium dieses lächerlich schwierigen Werkes verwenden musste, wenigstens nicht hinausgeworfen war und allgemeine Anerkennung findet, auch von solchen, welchen die Wagnersche Musik nicht gefällt. Zu den letzteren gehöre ich auch. Hier aber schwärmt jetzt bereits das grosse Publikum für Wagner und aller Wahrscheinlichkeit nach werden wir eine lange Reihe von Vorstellungen des ‚Lohengrin' erleben."

Weiter heisst es (undatiert, Poststempel vom 20. Oktober):

„Der Lohengrin, dessen 10. Vorstellung wir gestern hatten, zieht fortwährend das Publikum herbei, doch wird sehr wenig und nicht sehr rauschend dabei applaudiert. Die Neugierde ist es, welche den Wagnerschen Opern ihr Glück verschafft."

Am 22. November meldet Esser, Richard Wagner habe ihm (aus Venedig) einen ausserordentlich liebenswürdigen Brief gesandt, in welchem er sich für die Aufführung des „Lohengrin" bedankt. Der Erfolg muss allerdings von ungewöhnlicher Dauer gewesen sein, da er noch unter dem 17. Dezember berichtet:

„Zum ‚Lohengrin' kann man noch immer für Geld keine Sperrsitze erhalten, so drängt sich das Publikum hinzu."

Erst am 25. Februar 1859 findet sich wieder eine Notiz:

„Die deutsche Oper wird nächsten Herbst wieder in Gang sein und zum Lohengrin ist bis dahin vielleicht auch der ‚Tannhäuser' gekommen",

die am 14. Juli bestätigt wird:

Von neuen Opern soll es bei „Tannhäuser" und der „Wallfahrt nach Ploërmel"**) bleiben ...

Die dazwischen liegende Korrespondenz, lediglich von Engagements zum Mainzer Musikfest handelnd, übergehe ich. Inzwischen waren in

*) Im „Theater an der Wien" gab man damals italienische Opern.

**) Von Meyerbeer; bekannter unter dem Titel Dinorah.

Wagners Leben wieder die bedeutsamsten Wendungen eingetreten. Nach Vollendung des zweiten Tristan-Aktes am 9. März 1859 hatte er sich zur Beendigung des Werkes nach Luzern begeben, wo er den letzten Akt in den ersten Augusttagen fertig stellte und sofort seinen Verlegern Breitkopf & Härtel, die die beiden ersten Akte schon gestochen hatten, zusandte. Am 3. Dezember, dem Geburtstage der Grossherzogin von Baden, sollte das Werk in Karlsruhe zur ersten Aufführung kommen, und in Erwartung einer baldigen Einladung des Grossherzogs hatte er sich Mitte September nach Paris begeben, um, wie aus dem Briefe an Wesendonck vom 25. (nicht 27., wie Glasenapp irrtümlich angiebt) Oktober hervorgeht, den letzten Akt des unterbrochenen „Siegfried" auszuführen. Auf dies Tristanprojekt spielt nachfolgender Brief Essers an:

Wien, 9. Oktober.

Gegenwärtig wird an dem „Tannhäuser" studiert, von welchem ich glücklicherweise verschont geblieben bin, denn die Besetzung desselben scheint mir nicht ganz angemessen, und, wie ich höre, hat man auch notwendig befunden, einige Zensurveränderungen damit vorzunehmen ...*)

Wie ich höre, kommt im November Wagners neueste Oper „Tristan und Isolde" in Karlsruhe zur Aufführung. Er schrieb mir selbst darüber. Ich hätte nicht übel Lust, wenn es meine Geschäfte hier erlaubten, nach Karlsruhe zu reisen, um die Oper sogleich anzuhören. So ziemlich zu gleicher Zeit kommt wohl die neue Meyerbeersche Oper in Stuttgart zur Aufführung, und die beiden Antagonisten befinden sich jetzt in nächster Nähe in Paris.

Allein die Karlsruher Aufführung des „Tristan" sollte nicht zustande kommen: Sänger und Orchester bezeichneten das Werk als schlechterdings unausführbar — kein Wunder, da seinem Schöpfer noch immer aus politischen Gründen das Betreten des Bundesgebietes versagt war und „Tristan" in jeder Hinsicht Anforderungen stellte, die zum erstenmal nur bei Anwesenheit des Meisters selbst hätten erfüllt werden können. So befand sich denn Wagner, da auch ein Pariser Projekt nach dem anderen zu nichte wurde, in der schlimmsten Lage, die sich am deutlichsten in dem schon erwähnten Briefe an Wesendonck spiegelt: „... Während ich nun bereits den Tristan in diese Berechnung zog, wird dieser Tristan plötzlich mir für längere Zeit ausgestrichen: seine erste Aufführung für jetzt gänzlich unmöglich! Hier kommt nun wieder der eigentlich marternde Konflikt meiner Kunst und meines Weltinteresses zum klaren Vorschein." ... „Alles leide ich und ertrage es endlich unter der Macht des Wunschs, einmal wieder Ruhe und Sicherheit in dieser Räuberwelt um mich zu haben, um — alles Elend vergessend — wieder einmal arbeiten zu können!"

*) So durfte das Wort „Rom" nicht vorkommen, und Wolfram musste im 3. Akte fragen: „Wo warst Du, zogst Du nicht nach dort?", worauf Tannhäuser ausrief: „Schweig mir von dort!" — Kommentar überflüssig.



Da trat Franz Schott, wahrscheinlich auf Anregung seiner Wagner stets günstig gesinnten Gattin, an Esser mit der Bitte heran, eine Verbindung mit dem Meister zu vermitteln, worauf sich die nachfolgenden Briefstellen beziehen:

Wien, 21. November.

Die Aufführung von Wagners „Tristan" in Karlsruhe scheint nicht zustande zu kommen, und ich bedaure dies, weil mir dadurch die Gelegenheit entzogen wird meiner Heimat (Mannheim) einen Besuch abzustatten.

Ihren Wunsch, eine Oper von Wagner Ihrem Verlage einzuverleiben, habe ich dem Komponisten in einem gestern abgeschickten Brief mitgeteilt und ihn um Antwor darüber gebeten. Er wird zwar etwas teuer sein, allein jedenfalls ist auch ein Geschäft mit ihm zu machen, und die Herausgabe eines solchen Werkes ehrt die Verlagshandlung. —

Mit den „Nibelungen" scheint es mir etwas zweifelhaft, da diese wohl etwas zu umfangreich sind, aber die nächste vielleicht nach dem „Tristan". Ich bin begierig auf seine Antwort...

Der „Tannhäuser" hat sehr gefallen, wenigstens wurde nach der Ouvertüre und dem Schlusse der Oper ein grosser Spektakel gemacht. Die Aufführung war im Ganzen gelungen, doch war mir Proch an vielen Stellen zu langweilig, besonders beim Sängerkrieg, wo ohnedies Wagner selbst nicht sehr unterhaltend ist.

Wien, 28. November.

Ihrem Wunsche gemäss, habe ich an Richard Wagner geschrieben und erhielt heute bereits Antwort. Er schreibt in Betreff der von Ihnen angeregten Angelegenheit: „Herrn Franz Schotts Entgegenkommen ist mir sehr wertvoll. Ich sehe es wirklich nicht ungern, wenn ich einmal mit einem anderen Verleger, als den Herren Härtels mich vernehmen könnte, die zwar sehr vorzüglich und sauber im Geschäft, aber dabei von einer eigentümlichen, oft mich abstossenden Kleinheit und Zähigkeit sind. Ist es Herrn Schott Ernst, ein bedeutendes dramatisches Musikwerk von mir in Verlag zu nehmen, so habe ich Stoff genug, mit ihm in einen prompten Verkehr zu treten. Wollen Sie daher die Güte haben, Herrn Schott zu veranlassen, mir seine Wünsche und Absichten zu eröffnen."

Ich habe Ihnen die ganze Stelle aus dem Briefe abgeschrieben, in der Voraussetzung, dass Sie die die Herren Härtels betreffende Stelle, welche wohl als vertrauliche Mitteilung an mich anzusehen ist, nicht laut werden lassen — besonders da ich vermute, dass eine gewisse Zähigkeit Wagner gegenüber wohl ganz an ihrem Platz sein mag; denn darauf können Sie sich gefasst machen, dass er in seinen Ansprüchen nicht sehr genügsam und bescheiden ist. Übrigens gereicht eine Oper von ihm jeder Verlagshandlung zur Ehre und ich wünsche deshalb recht sehr, dass aus der durch mich vermittelten Verbindung ein beide Teile zufriedenstellendes Resultat entspringt. Ich werde mich dann schon einstellen und meinen Kuppelpelz in Anspruch nehmen... Der „Tannhäuser" macht fortwährend volle Häuser.

Um die etwas scharfe, gegen Breitkopf & Härtel gerichtete Stelle verständlich zu machen, muss ich einige Zeit zurückgreifen. Über seine vorzüglichen Beziehungen zu diesem grossen Verlagshause unterrichtet uns schon der Brief an Liszt vom 16. Nov. 1853, wo mehrere Male von der „Noblesse der Herren Härtel" die Rede ist. Auch Liszt bestätigt in einer

Antwort vom 13. Dez. 1853, er kenne Härtel seit Jahren als sehr anständig und „comme il faut“, bemerkt aber gleichzeitig den entscheidenden Punkt, der für die späteren Beziehungen zwischen Wagner und den Verlegern verhängnisvoll werden sollte: „Härtels sind der gemässigten Fortschrittspartei angehörig und von mehreren Freunden der sogenannten historischen Schule direkt influiert. Insbesondere ist Jahn mit Dr. Härtel*) sehr befreundet.“ Man braucht nun nur die in den „Gesammelten Aufsätzen über Musik“ von Otto Jahn enthaltenen Aufsätze über Tannhäuser und Lohengrin zu lesen, um zu sehen, bis zu welchem Grade von Unverständnis Wagnern gegenüber der verdienstvolle Mozart-Biograph sich verstieg und welcher Art sein Einfluss auf den Härtelschen Verlag sein musste.

Als nun im Jahre 1856 Wagner den Leipziger Verlegern seinen „Ring des Nibelungen“ zum Verlag anbot, gingen diese einer definitiven Entscheidung zunächst aus dem Wege. Wagner hatte vorgeschlagen, „Rheingold“ und „Walküre“, die eben vollendet vorlagen, ihnen sofort zu überlassen, im Laufe des Jahres 1857 den „Siegfried“ und Ende 1858 „Siegfrieds Tod“ (die spätere „Götterdämmerung“) fertigzustellen und dafür im ganzen 40000 Francs zu erhalten. Im Jahre 1859 sollte dann das ganze Werk erscheinen. Noch am 20. Juli 1856 meldet er an Liszt, „Härtels haben ihre Bereitwilligkeit erklärt, etwas Ungewöhnliches zu thun, um in den Besitz meines Werkes zu kommen“ und sendet dem Freunde die beiden vollendeten Partituren. Allein das „Geschäft“ sollte nicht zustande kommen; endlos zogen sich die Unterhandlungen, die zum Teil durch Liszt persönlich geführt wurden, hinaus,**) inzwischen kam sogar (1857—58) eine Einigung bezüglich des Tristan, freilich unter Reduktion der Wagnerschen Forderungen auf die Hälfte zustande (Brief an Liszt No. 255), bis schliesslich Wagner, der inzwischen den „Siegfried“ sich „in der besten Stimmung vom Herzen gerissen“ (Brief No. 244) am 23. Febr. 1859 meldet, alle seine Verhandlungen mit Härtels wegen der Herausgabe der Nibelungen hätten sich zerschlagen. „Alles was ich über sie gewinnen kann ist die sofortige Herstellung des Stiches***) (unter vorausgesetzter Garantie der gesicherten ersten Aufführung), jedoch ohne Zahlung eines Honorars, sondern nur gegen die Verpflichtung, den Gewinn der Herausgabe mit mir zu teilen. Wie schwer ich mich auf diesen letzteren Vorschlag einlassen kann, liegt auf der Hand, unter allen Umständen fällt der Gewinn, der sich mit den Jahren bei einem solchen Werke immer steigern kann, und wahrscheinlich erst nach meinem Tode sehr ergiebig sein wird, in eine Lebensperiode für mich, für die ich, jetzt, wo ich die Hülfe und Befreiung von Sorgen so

*) Geb. 1803, gest. 1875, seit 1835 Chef des Hauses.

**) Die einzelnen Phasen möge man im 2. Bande des Wagner-Lisztschen Briefwechsels S. 147 ff. nachlesen.

***) Kosten cirka 10000 Thaler.



unumgänglich nötig habe, zu sorgen als Thorheit ansehen muss, und — Erben habe ich gar nicht.“ So erklärt sich denn seine Verstimmung gegen den Leipziger Verleger, mit dem er die Verhandlungen im August 1859 endgültig abbrach. Nun kam ein Rechtsvertrag zwischen ihm und dem stets hülfsbereiten Freunde Wesendonck*) zustande, wonach dieser ihm den vollständigen (noch zu vollendenden) „Ring des Nibelungen“ abkaufte und Wagnern nur die durch theatralische Aufführungen zu erzielenden Einnahmen verbleiben sollten. Als nun Schott Wagnern das bereits erwähnte Verlagsanerbieten machte, musste der Meister sich zunächst mit dem Freunde darüber verständigen, ob es ihm recht sei, wenn er dem Mainzer Verlage „Rheingold“ gegen Zahlung von mindestens der früher zwischen ihnen beiden verabredeten Summe anböte. So konnte er am 11. Dez. 1859 Schott einstweilen nur seine prinzipielle Geneigtheit, ein Verlagsgeschäft abzuschliessen, mitteilen und erst am 25. Dez. (nach Wesendoncks zustimmender Antwort aus Rom) Schott positive Vorschläge machen, die in einem Briefe Wagners vom 7. Januar 1860 zunächst erledigt waren. Hierauf beziehen sich die nachfolgenden Esserschen Notizen, in denen auch zum erstenmale das später in Angriff genommene Projekt einer Wiener Tristan-Aufführung auftaucht:

Wien, 8. Januar.

Ich bin sehr begierig, zu erfahren, ob Sie sich mit Richard Wagner in eine Verhandlung eingelassen, und welches deren Resultat ist. Er beabsichtigt eine Aufführung seiner Opern in Paris mit deutschen Sängern, und ich will ihm wünschen, dass er die enormen Schwierigkeiten, welche ein solches Unternehmen zu überwinden hat, siegreich bewältigt. Meyerbeer wird ihm dort gehörig entgegenarbeiten und schon aus Opposition gegen diesen begleiten meine Wünsche den Wagner. Von hier aus wird er wenig Unterstützung finden, da unsere Sänger alle bis Ende Mai hier gebunden sind, und die deutschen Vorstellungen in Paris bereits im Anfang Mai beginnen sollen.

Wien, 18. Januar.

Mit vielem Vergnügen ersehe ich aus Ihrem Brief vom 14. d. M., dass Sie mit Wagner handelseinig geworden sind. Ohne Zweifel haben Sie eine gehörige Summe für die Ihrem Eigentum verfallene Oper bezahlen müssen — denn Wagner versteht es, Geschäfte zu machen und kennt alle Kniffe, um seine Zwecke durchzusetzen. Dass er das von Ihnen erhaltene Geld für seine projektierten Konzerte**) verwendet, möchte ich bezweifeln, denn diese würde er wahrscheinlich nicht geben, wenn nicht irgend ein Protektor hinter ihm stünde, der für ein mögliches Defizit Garantie leistet. Dagegen glaube ich, dass er zum Leben Geld braucht, und dass ihm der Verkauf seiner Oper sehr zur rechten Zeit kam, um ihn vor der Bedrängnis zu retten.

---

*) Vergl. Briefe an Wesendonck, herausgegeben von Heintz S. 40 ff.

**) Diese fanden thatsächlich am 25. Januar, 1. und 8. Februar statt und hatten ein Defizit von mehr als 11000 Fr. Dass Wagner das Rheingold-Honorar wirklich zur Bezahlung der Konzertunkosten verwendete, geht aus dem Brief vom 17. Juni 1860 an Wesendonck hervor. Diese Summe wurde ihm dann von Frau v. Kalergis (spätere Frau v. Muchanoff) aus eigenen Mitteln ersetzt.



Auf ein Präsent für meine Kuppelei mache ich keinen Anspruch. Es ist mir genug, wenn ich Ihnen einen Dienst dadurch zu erweisen imstande war, und wenn Sie mir auch fernerhin Ihr Vertrauen schenken und mir Arbeiten zukommen lassen.

Wagner wünscht, dass wir hier in Wien zum ersten Male in Deutschland seinen „Tristan" zur Aufführung bringen. Ich bin begierig, ob er sich mit der hiesigen Direktion über die Bedingungen einigt, unter welchen dies geschehen kann. Diese sind übrigens ziemlich gesalzen. —

Während Wagner die hiesige Direktion zur ersten Aufführung seines „Tristan" drängt, scheinen sich zwischen Meyerbeer und der hiesigen Direktion in Betreff der Aufführung seiner „Wallfahrt nach Ploërmel" Schwierigkeiten erhoben zu haben. Meyerbeer erklärte, wahrscheinlich auf Eckerts Veranlassung, dass keine genügende Repräsentantin für die Rolle der Dinorah in Wien sei und darüber ist die höchste Hoftheater-Direktion sehr aufgebracht... Man erwartet jetzt eine Erklärung Meyerbeers.

Wien, 15. Februar.

Ob sich Wagner in Paris Bahn brechen wird, scheint mir noch sehr zweifelhaft, besonders, wenn er es einmal mit der Aufführung einer ganzen Oper versucht. Die Franzosen haben nicht so viel Geduld wie die Deutschen, und dass man eine grosse Portion dieser christlichen Tugend bedarf, um eine Wagnersche Oper vom Anfang bis zum Ende anzuhören, darüber sind wir wohl alle einig. Überdies scheinen mir die Opern Wagners einen speziell deutschen Charakter zu tragen, und ich fürchte sehr, dass die deutsche Romantik den Franzosen lächerlich erscheint, weil sie, wie mir scheint, hierfür keinen Sinn haben.

Die hiesige Direktion scheint nicht geneigt, den „Tristan" zuerst zur Aufführung bringen zu wollen. Die „Wallfahrt nach Ploërmel" hat Meyerbeer bis jetzt noch nicht hergegeben.

Wien, 11. März.

Wagner hat eine Aufführung seiner Opern in Paris aufgegeben und beabsichtigte zuletzt eine Aufführung seiner neuesten Oper in Strassburg. Ich zweifle aber auch hier, dass er damit zustande kommt. Ich habe die Partitur von „Tristan und Isolde" angesehen und mich entsetzt an dem gänzlichen Mangel von Melodie in dem langen dreiaktigen Werke. Hoffentlich ist das „Rheingold" noch etwas weniger konsequent im Prinzip.

Inzwischen gab Napoleon den Befehl zur Pariser Aufführung des „Tannhäuser". Wagners Korrespondenz mit Schott beschränkte sich auf zwei Briefe vom 2. März und vom 7. Juli, die indessen in der Esserschen Korrespondenz nicht erwähnt werden; diese befasst sich während des Sommers und Herbstes vielmehr ausschliesslich mit den zerrütteten Wiener Theaterverhältnissen und deren Neuordnung. Wagner war Ende Oktober infolge Überanstrengung bei den Proben in schwere Krankheit verfallen, die ihm auch die Korrektur der Rheingold-Partitur, die Schott gerne zu Weihnachten veröffentlicht hätte, sieben Wochen lang unmöglich machte. Esser, der einen Abzug wünschte, fragt deshalb zu Neujahr 1861 an:

Wien, 1. Januar.

Wie steht es mit Ihrem „Rheingold"? Hat Wagner die Partitur so bearbeitet, dass die Oper aufführbar geworden ist?*) Ist der Klavierauszug schon gestochen,

*) Wahrscheinlich handelt es sich um die Reduktion der Harfen.

so möchte ich Sie bitten, ihn mir zu schicken. „Tristan und Isolde" ist ganz und gar nicht nach meinem Geschmack. Der Schüler Liszts und Wagners, der kleine Jude Tausig*) wird nächstens hierher kommen und Konzerte in Lisztscher Manier veranstalten. Hoffentlich wird ihn das Publikum abfahren lassen.

Inzwischen kamen im Frühjahr (13., 18. und 24. März) die berüchtigten drei Tannhäuser-Aufführungen zustande, nach denen sich Wagner, dem mittlerweile Deutschland, ausser Sachsen, wieder eröffnet worden war, im April nach Karlsruhe begab, um dort den Boden für den „Tristan" vorzubereiten. Nach einer kurzen Rückkehr nach Paris, wo ihn ein Anerbieten aus Prag für „Rheingold", das er zunächst ablehnen musste, traf, wandte er sich nun nach Wien, wo er am 9. Mai anlangte, um auch hier wegen des „Tristan" zu sondieren. Glasenapp schreibt (neueste Auflage II, 2, S. 319), die Wiener Hofoper habe „in den drei letzten Jahren unter Essers energischer Leitung (ungeachtet der officiellen artistischen Beiratschaft eines seiner bissigsten und erbittertsten Gegner, des Herrn Hanslick) ein zunehmendes Interesse für seine Werke an den Tag gelegt" — und das stimmt ja, wie wir aus den Äusserungen Essers über seinen „Kollegen" sehen, bezüglich des Gegensatzes zwischen Esser und Hanslick durchaus; wie es aber in Wahrheit um Essers Verständnis der Wagnerschen Kunst, namentlich des „Tristan" stand, haben wir nun deutlich ersehen und werden wir noch weiter verfolgen. Unterdessen feierte Wagner in Wien bei der schon erwähnten Lohengrin-Aufführung (12. Mai) und der nachfolgenden Holländer-Vorstellung (18. Mai) unerhörte Triumphe, von denen Esser merkwürdiger Weise nicht spricht. Eine Festvorstellung des Tannhäuser zu seinem Geburtstag (22. Mai) lehnte dann der Meister ab, da „erstlich für jetzt der Wolfram nicht gut besetzt ist; auch dirigiert Esser nicht; ich fürchte keine so zufriedenstellende Aufführung zu haben", wie er in einem Brief an seine Frau Minna vom 20. Mai betont.

So wurde denn die Aufführung des Tristan unter den günstigsten Auspicien für 1. Oktober angesetzt; in Frau Meyer-Dustmann, der herrlichen „Elisabeth" und „Elsa", fand er die ideale „Isolde" — wobei er freilich den beliebten, aber stimmlich der Tristan-Partie durchaus nicht gewachsenen Tenor Ander in Kauf nehmen musste, für den er — entgegen seinem Princip — sogar Streichungen vornahm. In frohester Hoffnung begab er sich nun über Karlsruhe nach Paris, wo er am 26. Mai mit dem von ihm hochgeschätzten Tausig eintraf. Dort erwarteten ihn jedoch nur unerquickliche häusliche Verhältnisse, denen er sich bald durch eine Reise nach Weimar zur Tonkünstler-Versammlung (5.—8. August) entzog. Mit Esser war er inzwischen ganz ausser Verbindung und dieser schreibt:

*) Der „Wunderkerl" und „Zukunfts-Liszt", wie ihn Liszt in seinen Briefen an Wagner nennt. Vergl. auch Wagners Brief No. 262 an Liszt.



Reichenhall, 24. Juli.

Von Richard Wagner habe ich lange nichts erfahren. Ich weiss nicht, wo er ist, er weiss nicht, wo ich bin, und so hat unsere Korrespondenz einigen Stillstand erlitten.

Wagner kam dann selbst in Begleitung von Ollivier und dessen Frau (geb. Liszt) nach Reichenhall, wo er wohl noch Esser vorfand, und traf, wahrscheinlich zusammen mit diesem, am 14. August in Wien ein, um die Tristanproben in Angriff zu nehmen, allein die andauernde Stimmlosigkeit des Tenoristen Ander machte alles zu Nichte. So berichtet Esser:

Wien, 8. Sept.

Ich bin schon seit vier Wochen mit dem Studium von Wagners „Tristan und Isolde" beschäftigt, ohne damit jetzt vollständig fertig geworden zu sein. Der Komponist befindet sich hier, und ich erfreue mich sehr oft an seinem geistreichen, aber etwas nervös-aufregenden Umgang. Ob „Tristan und Isolde" zur Aufführung gelangt, hängt von Ander ab, der wegen einer hartnäckigen Heiserkeit verhindert war, wieder aufzutreten.

Es blieb Wagner nichts übrig als zu warten, zumal auch zunächst kein Ersatz für Ander in Aussicht genommen werden konnte. Merkwürdig berührt indessen folgende Äusserung Essers:

Wien, 13. Oktober.

„Wenn die Partitur des „Rheingold" so ist, dass sich die Oper nicht aufführen lässt, so thun Sie allerdings wohl daran, wenn Sie die Partitur nicht stechen*), da es Ihnen sonst so erginge, wie Breitkopf und Härtel mit „Tristan und Isolde". Wenn Sie Lust haben, eine Partitur zu stechen, so stechen Sie doch lieber den „Freischütz" oder „Fidelio", oder eine Mozart'sche Oper, welche einen bleibenden Wert haben, solange man deutsche Opern aufführt."

Glasenapp (S. 344) behauptet nun: „Eine Vorstellung des „Fliegenden Holländer" . . . war durch die Anwesenheit seiner . . . von Paris her eingetroffenen Gönner, des Fürsten und der Fürstin Metternich, ausgezeichnet. Die Fürstin liess ihm bei dieser Gelegenheit einen silbernen Lorbeerkranz . . . überreichen. Als Gegenaufmerksamkeit von seiner Seite bestimmte Wagner eine Privat-Audition von Fragmenten seines „Tristan" in Gestalt einer Vormittagsprobe. In einem Schreiben vom 23. Okt. „an die geehrten Mitglieder des k. k. Hofopernorchesters zu Händen des Herrn Kapellmeister Esser" legte er diesen die Bitte vor" etc. Dass diese Darstellung jedoch nicht richtig ist, beweist folgender Brief Essers, nach dem die Probe der Holländer-Aufführung voraus ging:

Wien, 27. Oktober.

Richard Wagner befindet sich noch hier. Er ... wartete die Ankunft seiner Protektrice, der Fürstin Metternich ab, welche vor einigen Tagen hier angelangt ist. Wagner hatte das hiesige Orchester-Personal eingeladen, ihm einige Nummern aus

*) Sie war aber damals schon gestochen.



„Tristan und Isolde" vorzuspielen, und dies wurde denn auch gestern ausgeführt. Es ist alles brillant kombiniert und mit grossem Geist instrumentiert und gemacht, eine wohlthuende Erfindung im musikalischen Sinne ist jedoch im „Tristan" nicht zu finden. Es ist eine Musik, die für nervöse Menschen geradezu gesundheitsschädlich ist. Übrigens wurde sehr viel applaudiert und Wagner selbst befand sich in der seligsten Aufregung. Die Fürstin Metternich war auch in der Probe gegenwärtig. Morgen führen wir ihr zu Ehren den „Fliegenden Holländer" auf ... und im Frühjahr soll dann endlich „Tristan und Isolde" geboren werden, wenn nicht wieder neue Hindernisse entgegentreten.

Inzwischen kam dann die „einfältige Notiz", Wagner habe (gegen eine Abfindungssumme) den Tristan zurückgezogen; Essers Antwort darauf wurde schon in der Einleitung mitgeteilt. Weiter schreibt er in demselben Briefe vom 4. Nov.:

„Übrigens geht Wagner in einer beständigen Aufregung umher und denkt nicht daran, die ihm von Seite der hiesigen Direktion gegebene Zusage fahren zu lassen. Die Fürstin Metternich, welche kürzlich hier war und einer Aufführung des „Fliegenden Holländer" beiwohnte, hat ihm hoffentlich ein fürstliches Geschenk gemacht, damit er wieder eine Zeitlang flott ist."

In diesen Tagen nun fasste Wagner, da es mit dem „Tristan" nicht vorwärts ging, den Entschluss, einen älteren, aus dem Jahre 1845 stammenden Entwurf „Die Meistersinger von Nürnberg" auszuführen, um mit diesem der Allgemeinheit zugänglicheren Werke, sich die deutschen Bühnen zu gewinnen. Am 19. und 20. November legte er Schott seinen Plan vor, in der Hoffnung, in einem Jahre das Werk gedruckt vor sich zu sehen. Zur besseren Förderung dieser Unterhandlungen fuhr er direkt nach Mainz, las dort den Entwurf bei Schott vor und dichtete dann mit merkwürdiger Schnelligkeit zu Paris „unter unerhört widerwärtigen Umständen" diese herrliche Komödie. Schon am 5. Februar konnte er, nach Mainz zurückgekehrt, das fertige Gedicht bei Schott vorlesen, wozu der treue Peter Cornelius eigens die weite Reise von Wien dorthin in der schlimmsten Kälte unternahm, bald darauf aber wieder zurückfuhr. Wagners nächste Sorge war nun, einen ruhigen Wohnsitz zu rascher musikalischer Ausarbeitung des Werks zu finden, und Esser, der mittlerweile von Wagner nichts mehr vernommen, fragt deshalb an:

Wien, 28. Februar.

Ich bitte Sie, mir zu schreiben, wie es meinem Freund Richard Wagner geht, und ob er endlich ein Plätzchen gefunden, wo er in Ruhe sein Ei legen kann.

Mitte März begann nun in Biebrich die Komposition des Werkes; wenige Tage zuvor hatte er an Frau Dustmann, die die Isolde zu singen bestimmt war, einen Brief geschrieben, der der Wiener Verhältnisse mit Resignation gedenkt und auch für Esser einige Worte enthielt, die diesen sehr erfreuten:

Wien, 18. März.

Von Richard Wagner habe ich kürzlich durch Frau Dustmann sehr liebenswürdige, freundliche Grüsse erhalten, nebst dem Versprechen, dass er die Absicht habe, mir bald einmal zu schreiben. Da er sich, wie ich aus derselben Quelle erfuhr, in Biebrich häuslich niedergelassen hat, und Sie höchst wahrscheinlich öfters mit ihm zusammenkommen, so ersuche ich Sie, ihn freundlichst von mir zu grüssen und ihm zu sagen, wie sehr es mich freue, zu vernehmen, dass er sich freundlich meiner erinnere, und dass ich auf die Ausführung seiner guten Absicht, mir bald einmal zu schreiben, mit Zuversicht rechne.

Zwei der nächstfolgenden Briefe handeln von Peter Cornelius, und ich setze sie namentlich deswegen hierher, weil sich in Bezug hierauf ein Irrtum in der ausgezeichneten kleinen Cornelius-Biographie Sandbergers (1887) befindet. Sandberger, der sich auf die Esserschen Briefe bezieht, die nicht, wie er angiebt, an Frau Schott, sondern mit Ausnahme von etwa 10 Briefen an Herrn Schott gerichtet sind, schreibt S. 18 seiner Biographie:

„Dargebotene Gelegenheiten, sich aus der Not zu helfen, wie ein anderer rasch zuzugreifen — dazu war Cornelius viel zu unpraktisch, so dass manchmal der Darbieter seine Hand abzog. So hatte ihm Esser auf sein Anerbieten zugesagt, Übersetzungen der Gluckschen Opern, die Schott in Mainz neu herausgab, ihm zuzuwenden; allein Cornelius kümmerte sich nicht mehr darum, und die Sache endigte damit, dass Esser an Schott schrieb, man könne sich nicht vollständig auf Cornelius verlassen." Aus den nachfolgenden Briefen scheint mir nun aber ersichtlich, dass Esser die Ausführung dieses Vorhabens vereitelte. Später hat Cornelius dann freilich doch noch für Pelletan und Damke in Paris Alceste, Armide und beide Iphigenien übersetzt.

Wien, 24. April.

Cornelius, der mich neulich besuchte, erbot sich, eine ganz neue Übersetzung zu Glucks „Alceste" zu machen; ich konnte aber auf seinen Vorschlag nicht eingehen,

1. weil ich es Ihren Zwecken für genügend halte, wenn Sie den vorhandenen Text durch Gredy*) in Mainz in Einzelheiten verbessern lassen.
2. weil ich nicht wissen kann, ob Sie das Geld für eine ganz neue Übersetzung aufwenden wollen.
3. weil es zweifelhaft ist, ob eine ganz neue Übersetzung von Cornelius wirklich besser würde, als die bereits vorhandene, und dieses Risiko nicht auf meine Schultern nehmen will.

Reichenhall, 18. Juni.

Für die „Alceste" hatte mir Cornelius angeboten, eine ganz neue Übersetzung machen zu wollen. Die vorhandenen Übersetzungen (die Mainzer Bearbeitung mit inbegriffen) sind auch wirklich so schlecht, dass eine neue Übersetzung ganz em-

*) Fritz Gredy, Gymnasial-Professor in Mainz, auch mit Esser befreundet als einer der Gründer der „Liedertafel".





pfehlenswert wäre. Ob aber Cornelius der Mann wäre, eine solche ganz neue Übersetzung gut zu machen, dies wage ich nicht zu entscheiden und sandte Ihnen deshalb die „Alceste" mit dem wenigst schlechten alten Texte. Sollten Sie auf Cornelius Vertrauen setzen oder wünschen, dass man seine Fähigkeiten in diesem Fache einmal probiere, so bitte ich nur um Ihren Auftrag, und ich werde die Sache vermitteln.

Über Wagner schreibt Esser noch am 24. April:

Von meinem Freunde Wagner sind wir seit längerer Zeit ganz ohne Nachricht. Hoffentlich ist dies ein gutes Zeichen und beweist, dass er mit allem Fleisse an der Komposition seiner neuen Oper arbeitet. Wenn Sie ihn sehen, bitte ich ihm mitzuteilen, dass wir nächstens den „Lohengrin" wieder aufführen ...

Es hat mich sehr gefreut, dass sich Seine Majestät von Sachsen endlich bewogen gefunden hat, seinen Staaten die Ehre zu erweisen, dass sich der Komponist des „Tannhäuser", „Lohengrin" etc. darin wieder aufhalten darf.

Die freundliche Stimmung gegen Wagner wurde aber auch einmal gestört, wenn auch nicht auf die Dauer (man beachte: „Herr Wagner"!):

Wien, 9. Mai.

Wenn Sie Herrn Richard Wagner sehen, so bitte ich ihm mitzuteilen, dass ich durch einen Angriff in der Brendelschen Musikzeitung in Betreff der Hinweglassung des Geisterchores im 3. Akte des „Fliegenden Holländer", welche ja nur im Einverständnis Wagners, ja auf dessen Wunsch gemacht wurde, zu einer Entgegnung genötigt wurde, worin ich mich auf ihn berufe. Ich halte es für notwendig, Herrn Richard Wagner hiervon in Kenntnis zu setzen.

Im Juli schien dann endlich in der Wiener Tristan-Angelegenheit eine günstige Wendung eintreten zu wollen: man zeigte dem Meister seitens der Hofoperndirektion an, Ander fühle sich wiederhergestellt und erklärte sich zur Aufnahme des Tristanstudiums bereit. Im Herbste könnten dann die Proben ungehindert beginnen. Allein Esser, der die Interna wohl genau kannte, schrieb am 7. August:

Wien, 7. August.

Ob „Tristan und Isolde" aufgeführt wird? Ich zweifle sehr daran, obgleich man sich der Illusion hingiebt, dass sich Ander herbeilassen werde, den für ihn so anstrengenden „Tristan" zu übernehmen. Von Wagner selbst habe ich, seit er von hier weg ist, keine Zeile bekommen, hoffentlich ist er so eifrig mit der Komposition seines neuen Werkes beschäftigt, dass er keine Zeit findet, sich seiner hiesigen Freunde zu erinnern.

Und noch am 5. Oktober bestätigt er:

Ob „Tristan und Isolde" gegeben wird, weiss man noch nicht.

Zum Verständnis des nachfolgenden, sehr wichtigen Briefes Essers muss ich der inzwischen eingetretenen Verschlechterung der Beziehungen zwischen Wagner und Schott gedenken. Eine ausführliche Darstellung des betr. Vorfalles findet man bei Glasenapp; ich glaube indessen die Situation

nicht besser wiedergeben zu können als mit den Worten einer Mainzer Freundin des Meisters, Frl. Mathilde Maier, die jene Biebricher Zeit miterlebte. Die genannte Dame, der auch Glasenapp sein Material über jene Episode zum grössten Teil verdankt, schrieb mir, gelegentlich in einem Briefe auf die betreffenden Verhältnisse anspielend: „Herr Schott, der sein Wagner gegebenes Wort, ihm die Mittel zu seinem Unterhalt bis zur Vollendung der Meistersinger vorzustrecken, — brach, weil der Meister durch den Biss eines Hundes in den rechten Daumen einige Wochen nicht schreiben konnte (Schott scheint in ihm eine Art von Handarbeiter gesehen zu haben), trägt die Schuld, dass die Meistersinger etwa 4—5 Jahre verspätet erscheinen mussten! Welch erbärmliche Kurzsichtigkeit und armselige Kleinkrämerei für einen so reichen Verleger! Durch ihn wurde der Meister zu jenen ihm so schrecklichen Konzertreisen gezwungen, die, weit entfernt seinem Geldbedürfnis aufzuhelfen, ihn nur noch immer tiefer in Schulden verstrickten, da er bei allem, was er unternahm, die Ursache, die ihn zur Unternehmung zwang, vergass und nur noch bedacht war, mit den kostbarsten Mitteln Ausserordentliches zu leisten!"

Um nun Schott doch noch zur Nachgiebigkeit zu bewegen, reiste Wagner eigens am 30. August nach Kissingen, wo der Verleger sich damals aufhielt. Schott liess aber Wagner gar nicht vor (!) und liess sich mit angeblicher Krankheit entschuldigen. So musste denn Wagner, der den ganzen September verloren hatte und den Oktober mit Konzertvorbereitungen verbrachte, sich auf dieses von ihm stets mit Widerwillen betretene Gebiet begeben. In seiner Vaterstadt Leipzig liess er das Meistersingervorspiel zum erstenmal aufführen — vor leeren Bänken, da die reaktionäre Konservatoriums-Clique inzwischen ihm tüchtig vorgearbeitet hatte. Über Dresden und Biebrich reiste er nun nach Wien, wo er am 15. Nov. eintraf, um den Tristan-Proben beizuwohnen. Allein Ander, der immer noch nicht bekennen wollte, dass er dem Tristan nicht gewachsen sei, hatte sich gerade wieder krank gemeldet, und so musste Wagner wiederum auf die Genesung dieses „Unentbehrlichen" vertröstet werden. Dr. Gustav Schönaich, der Stiefsohn des mit Wagner innig befreundeten Dr. Standhartner, hat im Jahre 1895 in der „Neuen Musikal. Presse" (No. 43) einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er hervorhebt, „dass zu jener Zeit doch ein Mann an dem Institute wirkte, der als weisser Rabe unter dieser dunklen Gesellschaft weithin kenntlich war — Heinrich Esser, goldtreu und wahr als Mensch, eminent als Musiker und Dirigent und Wagner ein stets aufrichtig ergebener Freund". Alles dies zugegeben, geht aber aus dem nachfolgenden Briefe hervor, dass der „Tristan" doch über den Horizont des „eminenten Musikers und Dirigenten" trotz langer Beschäftigung mit dem gewaltigen Werke gegangen war:





Wien, 1. Dezember.

... Es ist mir leid, dass ich durch meine leidigen Theatergeschäfte verhindert bin, ebenfalls (nämlich wie Lachner) in diesem Genre von Komposition (der Orchester-Suite) thätig zu sein, wozu ich, wie ich vermute, einiges Talent besässe. Statt dessen beschäftige ich mich jetzt mit dem Ohrenzwang, welchen Richard Wagner eine Oper „Tristan und Isolde" nennt, und von welchem Dinge wir gestern die erste Probe hatten, welche mit einem allgemeinen nervösen Kopfweh schloss. Ich weiss nicht, ob ich das Einstudieren dieser so überaus komplizierten und höchst undankbaren Geschichte fertig bringen werde. Ich habe das Unglück, dass ich mir die gezwungenen Akkordfolgen, aus welchen diese „Handlung" besteht, durchaus nicht merken kann.

Wagner hat mir im Vertrauen mitgeteilt, dass Sie nicht mehr imstande gewesen seien, ihm weitere Vorschüsse zu machen. Den Grund hierfür suchte er in Verlusten, welche Sie durch amerikanische Geschäfte erlitten, sowie in der Errichtung eines Geschäftes in Paris durch Ihren Bruder und in — Ihrer Krankheit,*) welche hoffentlich nicht mehr existiert. Wahrscheinlich meinte er damit, dass Sie nicht die nötige Energie hätten, um sich auf die Höhe seiner künstlerischen Ideen emporzuschwingen. Übrigens finde ich es sehr begreiflich, dass Sie es endlich für gut hielten, Ihren Säckel für den unverbesserlichen Verschwender zuzuschliessen und ich finde dies umso begreiflicher, da Sie mir die Summe nennen, welche Sie bereits dem alles verschlingenden Loche geopfert haben, welches sich in Wagners Geldtasche befindet. Jetzt will er hier und in Berlin grosse Konzerte geben, welche, wie ich fürchte, so kostspielig werden, dass kein Profit dabei herauskommen wird.

Aus den Reden Wagners über Sie ging übrigens durchaus nicht hervor, dass er gegen Sie aufgebracht ist.

Vor einigen Tagen las er in einer Gesellschaft, welcher ich beiwohnte, das Textbuch seiner „Meistersinger" vor. Ich muss gestehen, dass dies einen grossen Eindruck auf mich machte und dass ich einen grossen Erfolg von dieser Oper erwarte, wenn er als Komponist nicht wieder verdirbt, was er als Operndichter gut gemacht hat. Der allgemeine Eindruck der Vorlesung war, dass es ein vortreffliches Schauspiel mit Musik geben könne. Wie man das Ding komponieren könne, welches Wagner eine komische Oper nennt, ist uns allen ein Rätsel, dessen Auflösung durch den Komponisten wir ruhig abwarten müssen.

Der Komponist Brahms befindet sich schon längere Zeit hier und hat neulich bei Hellmesberger ein Quartett**) zur Aufführung gebracht, welches mit eisiger Kühle aufgenommen wurde und auch mich sehr kalt liess. Ob er mit seinem gestrigen Konzerte glücklicher war, habe ich noch nicht erfahren.

Die hier erwähnte Gesellschaft fand bei Dr. Standhartner statt. Auch Hanslick war zugegen, verliess aber indigniert die Gesellschaft sofort nach der Vorlesung, da er sich durch die Figur des Beckmesser getroffen fühlte. Wirklich soll, einer mündlichen Tradition zufolge, für die ich mich nicht verbürgen kann, der Nürnberger Merker in der ersten Fassung „Hans Lick, ein Schreiber" geheissen haben. Hanslick hat später („Aus meinem Leben" II, S. 227) feierlich Verwahrung dagegen eingelegt, dass er Wagner gegenüber ein pedantischer Merker wie Beckmesser gewesen sei, er hat

---

*) Natürlich die fingierte Kissinger Krankheit, weshalb auch hier ein Gedankenstrich steht.

**) Op. 25, Klavier-Quartett in G-moll.

auch die Wahrheit des Vorganges in der Standhartnerschen Gesellschaft bestritten, allein für die Identification von Hanslick und Beckmesser weiss ich ein Zeugnis von Peter Cornelius (Aufsatz „Zum Jahreswechsel" N. Ztschr. f. Musik 1868 No. 1), und das Benehmen bei Standhartner ist durch eine Erzählung Wagners aus dem Jahre 1877 beglaubigt. „Wirklich," schloss der Meister, „veränderte sich seit jenem Abende das Verhalten dieses Recensenten gegen mich auffällig und schlug alsbald zu einer verstärkten Feindschaft um, von deren Einträglichkeit er . . . in vergnüglicher Beschränktheit seiner Individualität lebt." Wilhelm Tappert hat das Verdienst, diese eigenhändige Mitteilung Wagners gegenüber den Entstellungen Hanslicks 1877 und 1895 veröffentlicht zu haben. Das erste Orchesterkonzert, das Wagner in Wien und zwar im „Theater an der Wien" gab, fand am 26. Dezember statt, enthielt Bruchstücke aus „Rheingold", „Walküre" und den „Meistersingern" und gestaltete sich zu einem unerhörten Triumphe für Wagner. Esser war inzwischen gänzlich von den Tristanproben absorbiert und schreibt:

Wien, 28. Dezember.

Ich arbeite, während Wagner Konzerte arrangiert, um sich Geld zu verdienen, aus Leibeskräften am Einstudieren seines „Tristan", welchen wir Ende Februar oder Anfang März herauszubringen hoffen. Es ist eine horrente Aufgabe.

Trotz des Erfolges auch des zweiten Konzerts (am 1. Januar 1863) erschienen die gehässigsten Artikel in den Zeitungen. Einen Beweis von der veränderten Gesinnung Hanslicks findet man auch in der — wahrscheinlich erfundenen — Anekdote, die nachfolgender Brief wiedergiebt:

Wien, 5. Januar.

In der „Presse" war neulich in einem Aufsatze von Hanslick zu lesen, dass Sie einem Ihrer gewöhnlichen Komponisten von „Phantasieen über beliebte Themas" den Klavierauszug des „Rheingold" zugesandt hätten, mit der Bemerkung, hieraus etwas zu arbeiten. Dieser aber habe Ihnen erklärt, dass er keine Melodieen darin finde. Ich wäre nicht abgeneigt, aus Spass die allerdings schwierige Aufgabe zu unternehmen, im „Rheingold" Melodie zu finden, wenn die Sache wirklich sich so verhält, wie Hanslick erzählte. Meine gegenwärtige Beschäftigung, unseren Sängern „Tristan und Isolde" einzustudieren, macht mich etwas melancholisch, da es nur sehr langsam vorwärts geht, und die ungeheure Arbeit sehr wenig lohnend ist. Ich wünschte sehr, etwas Erheiterndes zu gleicher Zeit vornehmen zu können.

Weissheimer (S. 229 f.) erzählt nun folgendes: „Kapellmeister Esser kam zu Wagner und bat ihn, er möge sich jetzt direkt mit Ander befassen, der nun allen Fleiss aufbieten wolle. Von ‚oben' seien Befehle gekommen, die Oper müsse bald heraus, und Ander wolle ganz bestimmt darin singen — nur habe er niemand, der ihm den Tristan ordentlich spielen und einstudieren könne. Nun blühte mir die schöne Arbeit, auch



Ander (ausser Walter) den Tristan zu lehren ... Ander begrüsste mich als Retter in der Not, und ich probierte nun täglich mit ihm ... In der That gab sich Ander viel Mühe, quälte sich sogar, diese schwierige Partie in den Kopf zu bringen, die entschieden für seine Stimme zu tief, für seinen musikalischen Horizont aber zu hoch war. Binnen 14 Tagen hoffte ich trotzdem mit ihm so weit zu sein, dass Wagner im Theater die Ensembleproben beginnen konnte, bei welchen ich die Partitur spielen sollte, da Esser mit derselben nicht gut zurecht kam."

Die Sache zog sich aber doch immer weiter hin und Wagner gab unterdessen in Prag am 8. Februar ein Konzert, das Heinrich Porges veranlasst hatte. Als er zurückkehrte, fand er indes die Proben in einem Stadium, das ihm verheissungsvoll erschien: „Sie (die Sänger) machten mir endlich, durch meines werten Freundes, Kapellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiss und Eifer angeleitet, die grosse Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partieen nicht erlernen können, bleibt mir ein Rätsel ..." Esser schreibt nun am 11. Februar:

Mit Wagners „Tristan" bin ich jetzt nach zweimonatlicher, angestrengter und höchst qualvoller Arbeit soweit gekommen, dass unsere Sänger die Noten treffen. Jetzt heisst es die Rollen auswendig lernen, und dann fängt die Arbeit mit dem Orchester an.

Wagner selbst, der mich gestern Abends besuchte, war kürzlich in Prag, wo er ein Konzert gegeben hat. Er sagte mir, dass er tausend Gulden übrig behalten habe. Und ferner erzählte er mir, dass er einer Einladung nach Petersburg, wo er zwei Konzerte dirigieren soll, Folge leisten werde, vorher aber noch an den Rhein müsse, um sich da seinen Sommeraufenthalt auszusuchen, und seine Sachen in Ordnung zu bringen. Von Petersburg hofft Wagner zweitausend Silberrubel mit zurückzubringen. Übrigens wünscht er, dass sein Petersburger Projekt nicht veröffentlicht werde. Am Donnerstag wird er von hier abreisen, und also schon am Freitag oder Samstag in Ihrer nächsten Nähe sein.

Herzlich lachen musste ich über die enthusiatische Besprechung von Wagners trostlosem Liederheft,*) das in Ihrem Verlag erschienen ist. Wer so dummes Zeug über ein so elendes Machwerk, wie diese sogenannten Lieder von Wagner schreiben mag ... Wagner vermutet, dass er im Laufe des Monats Juni in Weimar ist, wo sein „Tristan" unter Mitwirkung Schnorrs zur Aufführung kommen soll.

Am 12. Februar reiste Wagner aus Wien fort und fuhr thatsächlich über Biebrich nach Petersburg und Moskau, wo er mit seinen Konzerten

*) Es sind die herrlichen „fünf Gedichte für eine Frauenstimme" (Dichtungen von Mathilde Wesendonck), die zum erstenmale am 30. Juli 1862 durch Emilie Genast, die Schwägerin Raffs, in Laubenheim, wo Schott ein Landgut hatte, zum Vortrag gelangten. „Der Eindruck war ein fascinierender, alle sassen wie gebannt und Frau Cosima v. Bülow schwamm in Thränen. Herr Franz Schott rieb sich vergnügt die Hände und schloss sogleich das Manuskript in einen Schrank." (Weissheimer S. 129—30.)

Triumphe feierte, die alles bis dahin erlebte hinter sich liessen. Und in Wien? „Kaum war Wagner fort, so stockten die Proben, und eines Tages im März erfuhr ich, die Oper sei definitiv vom Repertoir abgesetzt!" schreibt Weissheimer (S. 236). Von Essers Seite erfahren wir folgendes:

Wien, 1. März.

Wagners „Tristan" lastet wie ein Alp auf meinem Herzen. Wir können mit ihm nicht leben und nicht sterben. Will ich Proben machen, so braucht die Direktion ihr Personal, ums Repertoir zu halten und ohne eine grosse Anstrengung ist doch das Ungetüm nicht zu bewältigen. So zieht sich die Geschichte in die Länge und wird — langweilig.

Wien, 28. März.

Mit dem Komponieren will es nicht gehen, solange mir der „Tristan" am Halse hängt . . . Eine Aufführung des Tristan scheint nun trotz aller Anstrengungen von meiner Seite nicht mehr zustande kommen zu wollen. Frau Dustmann erkrankte vor einigen Wochen und erklärte nach überstandener Krankheit der Direktion, dass ihr die Ärzte dringend Schonung empfohlen hätten, und sie deshalb jetzt nicht im Stande sei, die so anstrengenden Proben des „Tristan" zugleich mit ihren Repertoirrollen durchführen zu können. Was nun die Direktion beschliessen wird, müssen wir abwarten.*)

Wagner scheint mir nach dem, was Sie von ihm schreiben, seines Verstandes nicht recht mächtig zu sein. Wenn er in jeder Stadt, wo er sich gerade aufhält, eine Liebschaft anfängt, so ist dies seine Privatsache, die mich nichts angeht. Vielleicht ist es seinem empfindsamen Herzen nicht möglich, die excentrischen, enthusiastischen Damen, welche sich ihm an den Hals werfen, zurückzustossen, und ich gönne ihm von Herzen die Wonne, von so vielen zarten Armen sanft umfangen zu werden. Dass er aber, nachdem er bei seinen hiesigen Konzerten ein Defizit erzielte, welches ihm ein hiesiger Freund gedeckt haben sollte, die tausend Gulden, welche er, wie er mir sagte, in Prag verdient hat, dazu verwendet, sich einen Bauplatz in Biebrich zu kaufen, und ganz grossartig anfangen will, von seinem in Petersburg gewonnenen Gelde ein Haus zu bauen, während er nichts zum Leben hat, dies scheint mir doch bereits an die Grenze von „Unbesonnenheit" — um mich eines zarten Ausdruckes zu bedienen — zu grenzen (sic).

Vollständig lächerlich scheint es mir, wenn er über Sie deshalb beleidigt sein sollte, weil Sie auch andere Sachen stechen, als Wagnersche Werke. Auch kann ich mir nicht denken, dass dies wirklich der wahre Grund sein sollte, weshalb er gegen Sie den Beleidigten spielt. Da scheint es mir schon wahrscheinlicher, dass er Sie deshalb vernachlässigte, weil er einsieht, dass sich aus Ihnen weiter kein Geld herauspressen lässt. Wagner hat die fatale Eigenschaft, dass er die Leute, so lange er glaubt, dass sie ihm nützlich sein können, mit seiner Freundschaft beehrt, die aber nur so lange dauert, bis die Citrone ausgepresst ist. Übrigens finde ich es doch sehr unklug von ihm, dass er Ihnen gegenüber, der Sie ihm doch sehr nützlich sein können, einen solchen faux-pas macht.

Cornelius scheint auch zu den ausgepressten Citronen zu gehören. Wie ich höre, ist er von hier weg und nach München gezogen, wohin ihn sein Bruder schon

*) Sie beschloss, das Werk „bis nach den Ferien zurückzulegen".



lange drängt. Frau X ist sehr böse auf Wagner; sie behauptet, ... Wagner selbst erklärte dies für Verleumdung und behauptet,*) ....

Wien, 2. Mai.

Obgleich wir mit Wagners „Tristan“ zu keinem Resultate gelangt sind, so fühle ich doch, dass die anstrengenden Proben dieser Oper meinen Kopf etwas angegriffen haben, und ich freue mich deshalb auf meine Ferien. Von Richard Wagner, welcher, wie er mir schreibt, gänzlich abgemattet und ruhebedürftig hier angelangt ist, erhielt ich gestern eine Einladung zu einem Diner, welches morgen (Sonntag) stattfinden soll. Ich habe ihn also noch nicht gesehen und gesprochen und muss gestehen, dass ich sehr begierig bin, seine Erzählungen über russische Musikzustände zu vernehmen.

Eine Schilderung des Verlaufes dieser Einladung füllt den ganzen nächsten Brief, mit dem wir den ersten Abschnitt der Esserschen Berichte abschliessen wollen.

Wien, 10. Mai.

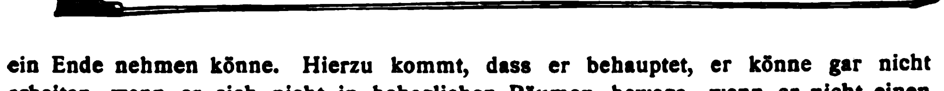
Geehrtester Freund!

Vor acht Tagen erhielt ich, wie ich Ihnen in meinem letzten Briefe mitteilte, eine schriftliche Einladung zu einem Diner bei Richard Wagner, welches auch wirklich stattfand. Wir waren nur wenige Personen: Dr. Standhartner, Primararzt am allgemeinen Krankenhaus und grosser Verehrer des berühmten Komponisten, unser erster Geiger Hellmesberger und meine Wenigkeit. Das Diner liess nichts zu wünschen übrig. Da ich aber vermute, dass Sie sich weniger hierfür, als für die Gegenstände der Unterhaltung interessieren, so will ich mich auf eine Mitteilung der letzteren beschränken.

Natürlich erzählte Wagner sehr viel von seinen russischen Erfolgen und zeigte uns mehrere Geschenke, welche ihm von den Mitgliedern der Orchester in Petersburg und Moskau verehrt worden waren, ein silbernes Trinkhorn und eine goldene Tabaksdose. Ausser diesen Geschenken muss übrigens der pekuniäre Erfolg in Russland ziemlich bedeutend gewesen sein, denn Wagner, der in sehr trübseligen Stimmungen von hier abgereist war, befindet sich jetzt in ziemlich gehobener Stimmung, und ich neige mich sehr zur Vermutung, dass dieser Trübsinn und die Aufheiterung in sehr genauem Zusammenhang und Verhältnis mit dem Zustand seiner Existenzmittel oder seiner Geldbörse stehen.

Dass Richard Wagner eine Summe von 25000 Francs von Petersburg mit zurückgebracht habe, wie eine hiesige Zeitung meldete, das scheint mir eine Übertreibung zu sein, doch mag er wohl jetzt über eine Summe von 7—8000 Gulden zu disponieren haben, und ich will wünschen, dass dies hinreichend sein möge, um ihn zwei Jahre lang ausser Sorgen zu setzen und ihm die Musse zu verschaffen, seinen „Hans Sachs“ zu vollenden. Übrigens ist Wagner, wenn er Geld in der Tasche hat, wie ein kleines Kind, und scheint gar nicht daran zu denken, dass dies Alles einmal

*) Diese Briefstelle entzieht sich der Wiedergabe; nur soviel sei gesagt, dass es sich auch hier um ein angebliches Liebesverhältnis mit der unverheirateten Schwester der betreffenden Dame handelt. Die Persönlichkeit selbst war eine Wiener Schauspielerin, und so mag es sein, dass Hanslick daraus später ein mehrfach von ihm erwähntes Verhältnis zu einer „niedlichen Balletttänzerin“ (Aus meinem Leben II S. 9) die „seinen Gästen“ in Penzing „die Honneurs machte“ erdichtet hat. Dem gegenüber ist es von Wichtigkeit, festzustellen, dass Wagner schon damals die betreffende Behauptung als Verleumdung bezeichnete.



ein Ende nehmen könne. Hierzu kommt, dass er behauptet, er könne gar nicht arbeiten, wenn er sich nicht in behaglichen Räumen bewege, wenn er nicht einen grossen Garten zu seiner eigenen, alleinigen Benutzung zur Verfügung habe, kurz, wenn er nicht als Grandseigneur lebe.

Nun kam neulich die Rede auf den zukünftigen Wohnsitz Wagners, und er setzte uns auseinander, dass er in Ungewissheit sei, welches von zwei Projekten er vorziehen solle. Voraus muss ich schicken, dass wir Alle der Ansicht waren, dass das Bauen eines Landhauses in Biebrich das thörichste sei, was er nur immer unternehmen könne. Sich auf solche Weise fixieren, das hiesse seine Freiheit der Bewegung aufgeben. Und wenn sich — wie es sich wohl erwarten liesse von Wagners unruhigem Geiste, — nach einigen Jahren herausstellte, dass ihm der Aufenthalt in Biebrich nicht mehr zusage, so müsse er dann das mit grossen Kosten Hergestellte wieder mit Verlust losschlagen. Wir rieten ihm daher ab, sich auf eine solche Bauunternehmung einzulassen und er sah es auch ein, dass wir Recht hatten.

Nun war nur noch die Frage zwischen einem Sommeraufenthalt in Bingen und einem in der hiesigen Umgebung. Da sich aber dieser Sommeraufenthalt auch in einen Winteraufenthalt verwandeln soll, so sprach ich sehr für die hiesige Umgebung, wo ihm doch die Möglichkeit zu Gebote steht, etwas zu hören und zu sehen, wenn er Lust dazu hat, während er in Bingen, während des Winters von Allem abgeschlossen, wieder in sein unpraktisches Wesen verfallen würde, welches in Zürich die Nibelungen und den Tristan geboren hat.

Das Resultat war, dass Wagner ein Landhaus in Penzing, eine Stunde von Wien gemietet hat, vorläufig für den Sommer, wo er, wenn es ihm dort gefällt, wahrscheinlich auch im Winter bleiben wird. Er ist sehr zufrieden mit seiner Wahl, und ich will wünschen, dass er keinen dummen Streich gemacht haben möge. Sein Ratgeber in dieser Sache ist der kleine Tausig, während sonst Niemand bis jetzt sein Landhaus gesehen hat. Ich bin sehr begierig einmal hinauszukommen, wenn er sich dort etabliert hat, und mich mit eigenen Augen von der Vortrefflichkeit seiner Wahl zu überzeugen. Penzing bietet ihm ausser dem grossen Garten, welchen er am Hause hat, auch noch die Annehmlichkeit, dass es nur 5 Minuten von dem herrlichen Schönbrunner Schlossgarten entfernt liegt, und dass er in einer halben Stunde in Wien sein kann.

Ich freilich, wenn ich mich in seinen Verhältnissen befände, hätte mir einige Zimmer in Hietzing genommen, und auf den Besitz eines Landhauses, von einem einzigen Menschen bewohnt, Verzicht geleistet. Übrigens finde ich es auch begreiflich, dass Wagner, des ewigen Herumfahrens müde, sich endlich einmal darnach sehnt, wieder einen ruhigen, fixen Aufenthalt zu besitzen ...

Die Vorrede des kürzlich erschienenen „Ring der (sic.) Nibelungen" kennzeichnet wieder deutlich unseren unpraktischen Meister. Er verlangt nichts weniger, als dass irgend ein Fürst seine ständige Oper entlasse, um eine Aufführung seiner „Nibelungen", deren Erfolg doch immer noch — zweifelhaft ist, zustande zu bringen.

Mit den freundlichsten Grüssen an Ihre Frau Gemahlin

Ihr ergebenster Freund

H. Esser.

Fortsetzung folgt





SCHUBERTIANA

Ein Beitrag zur Schubertforschung

Von Dr. Jos. Mantuani-Wien

Es war im Jahre 1898, als Autographensammler, noch mehr aber Autographenhändler durch ein plötzlich entstandenes dunkles Gerücht von einem Funde bedeutender Schubert- und Beethoven-Autographe in eine sanfte Aufregung versetzt wurden. Die erste Notiz darüber brachte der Berliner Börsenkourier; sie musste aber — allem Anscheine nach — von einem der Angelegenheit fernestehenden Berichterstatter stammen und war dem genannten Blatte jedenfalls ohne Wissen und Willen und ohne Autorisation der beteiligten Faktoren eingesendet worden. Sie liess an Deutlichkeit so ziemlich alles zu wünschen übrig und sagte nichts über die Manuskripte selbst: ob es sich um bekannte und literarisch festgelegte Werke oder um unbekannte und unbenützte Autographe von sonst bekannten Kompositionen handle, ob nicht abweichende Fassungen, die das Schaffen des Komponisten beleuchten, an das Tageslicht gefördert wurden, ob die Handschriften vollständig sind oder nicht, ob datiert und signiert, vor allem: um welche Werke es sich handelt und ob diese von einer besonderen künstlerischen Bedeutung sind oder nur den Affektionswert von Autographen besitzen — das alles sagte die Notiz nicht. So musste denn die Sache nach einer Tagessensation bald im Sande verlaufen, umsomehr, als niemand die gefundenen Autographe zu sehen bekam, weil mit Ausnahme der Behörden niemand wusste, wo sie aufbewahrt werden.

Die Geschichte dieser, auf dem Kirchenchore von St. Peter in Wien gefundenen Autographe ist rasch erzählt; sie ist interessanter als ihre Kürze voraussetzen liesse.

Das gemütliche Altwien spiegelt sich in den Verhältnissen des genannten Kirchenchores getreu wieder. Das Leben und Streben, Musizieren und Sichprotegieren unter den Musikern und Musikanten jener Zeit — vielleicht auch ein wenig Intriguieren — könnte man aus der Reihenfolge der dort angestellten Kapellmeister ohne Schwierigkeiten konstruieren. Für unseren Zweck genügt es, bei Joseph Preindl einzusetzen. Er übernahm die Leitung des Chores schon 1780 und behielt diese ihm lieb gewordene und keineswegs überzahlte Stelle auch nach der Übernahme





I. 15/16

FRANZ SCHUBERT





des Domkapellmeisterpostens zu St. Stephan, im Jahre 1809. Er versah beide Dienste bis zu seinem 1823 erfolgten Tode. Ein Tenorist des Chores zu St. Peter unterstützte ihn — es war der Slovake Joseph Blahak, der seit 1801 am Wiener Carltheater als Tenorist wirkte. Nach Preindls Tode bekam Blahak die Regenschoristelle an der Peterskirche, und versah sie bis zu seinem Tode, 1846. Blahak war Kirchenkomponist und mit Anton Diabelli befreundet. Diesem Umstande hatte es des letzteren Schwiegersohn, Joseph Greipel zu danken, dass bei der Neubesetzung des Postens die Wahl auf ihn fiel. Am 10. März des Jahres 1847 trat er den Dienst an und leitete nun diesen Kirchenchor ein halbes Jahrhundert — bis Mai 1897. Sein Schwiegervater nahm sich des Archivs an und stellte sich so in unentgeltlichen Dienst des Schwiegersohnes. Ob ihn hierbei nicht auch geschäftliche Erwägungen leiteten, muss dahingestellt bleiben. Den Chor versah er fleissig mit seinen Kirchenkompositionen, die Greipel willig aufführte. Diese seine spontane Thätigkeit nun benutzte Diabelli auch dazu, um in den Schränken des Musikalienarchivs seinen privaten Besitz an Musikalien zu unentgeltlicher Miete zu deponieren. Auf diesem Wege kamen seine Verlagsartikel auf den Chor von St. Peter, unter diesen auch manche Werke Schuberts im Autograph. Nach Diabellis Tode wurden die Musikalien Eigentum seines Schwiegersohnes Greipel, der sich aber um die Erforschung des geerbten Materiales wenig gekümmert zu haben scheint. Eine musterhafte Ordnung scheint nicht geherrscht zu haben; Bedeutendes und Wertloses, Kirchliches und Weltliches lag in manchen Fächern bunt durcheinander. Den Bestand kannte Greipel sicher nicht genau, er wusste aber, dass Autographe von Schuberts Werken darunter waren, denn er verkaufte solche einzeln. Das Archiv gründlich zu durchmustern, fiel ihm nie ein. Nach seinem Tode kam ein Schrank als Legat an den Organisten der Kirche, der sofort dessen gesamten Inhalt in Bausch und Bogen für eine geringe Summe an einen Musikalienhändler hintangab. Einen zweiten Schrank erhielt die Kirche als Legat. In diesem Schranke nun enthielt ein Fach, das offenbar durch fast ein halbes Jahrhundert nicht revidiert worden war, — das beweist das Vorhandensein von Privatbriefen aus den Jahren 1849 und 1850 — auch die fraglichen Notenhefte, in welche der Wiener Grossmeister des Liedes seine Tongedanken eigenhändig niedergeschrieben hatte.

Nach dem Rücktritt des vormärzlichen Kapellmeisters erhielt die Regenschoristelle ein eifriger, junger Mann, Herr Carl Rouland. Dieser unterzog sofort nach seinem Dienstesantritt das Archiv einer gründlichen Revision, denn es war ihm darum zu thun, minderwertiges Material auszuscheiden und durch brauchbares zu ersetzen. Bei dieser Durchsuchung nun fand er im bewussten Fache, ganz vergraben unter längst ausgeschiedenen Einzelstimmen und unvollständigen Gesängen, durch eine dichte Staub-



schicht fast unkenntlich gemacht, die Autographe. Ein Stück darunter war von Beethoven, alle anderen von Schubert. Offenbar wusste der frühere Eigentümer nichts mehr von der Existenz dieser Stücke und hatte längst vergessen, wo er sie einstens verwahrte, vielleicht ohne daran zu denken, dass sie einen Wert haben könnten.

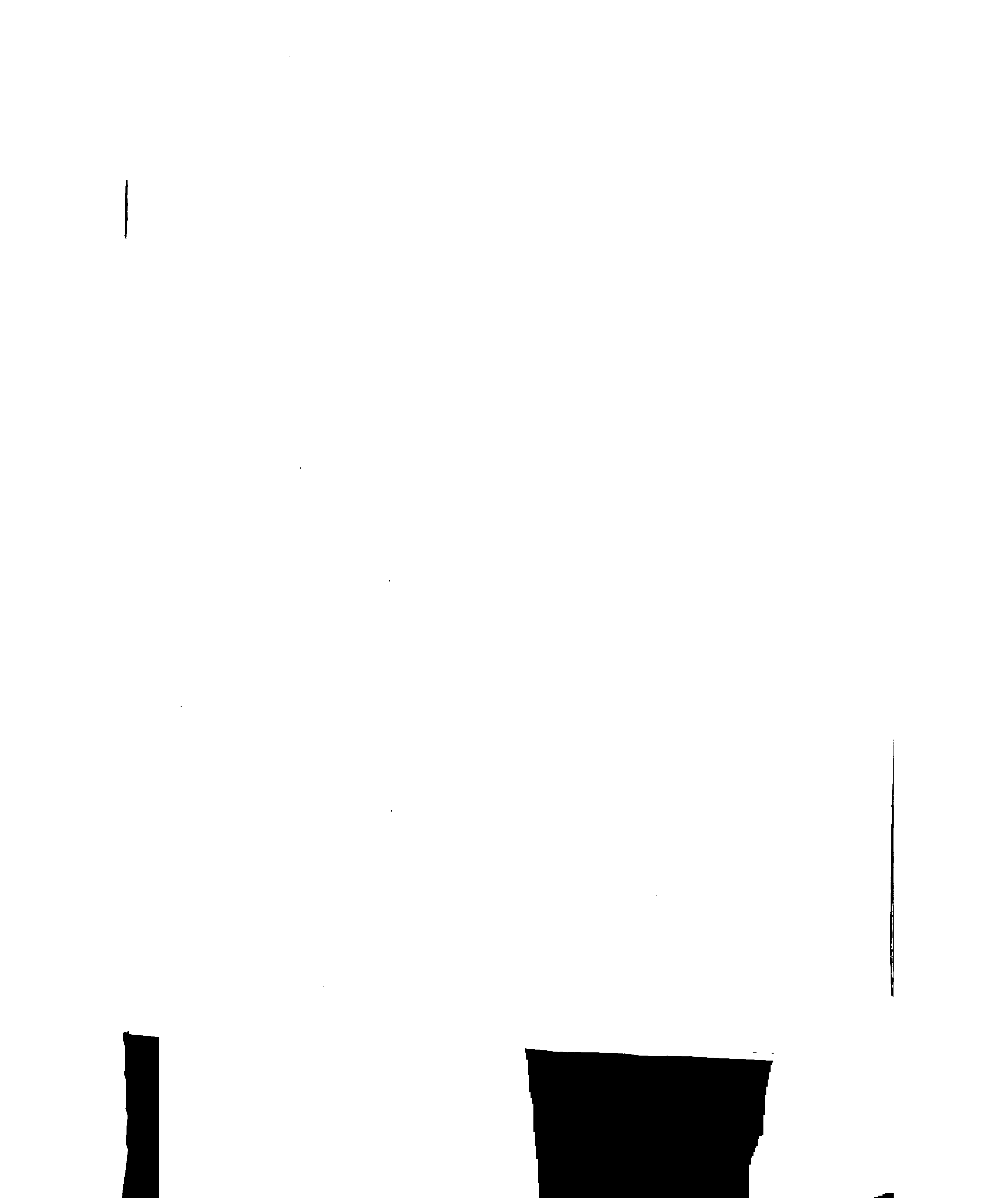
Rouland benachrichtigte mich von diesem Funde und da er die Handschrift Schuberts nicht genügend kannte, brachte er mir einige Lieder zur Ansicht, die ich sofort als Autographe Schuberts konstatieren konnte. Auch wurde seitens der Wiener k. k. Hofbibliothek sogleich ein Angebot gemacht, um die Autographe des vaterländischen Tondichters für Wien zu erhalten. Nachdem die Behörden die Sache erledigt hatten, gingen die Manuskripte in den Besitz der Hofbibliothek über, wo sie nunmehr zu jedermanns Verfügung stehen.

Sie verteilen sich chronologisch fast auf die ganze Schaffenszeit Franz Schuberts: von 1814—1828. Die weitaus grösste Mehrzahl derselben gehört zum Besten, was der Komponist geschaffen hat. Leider sind nicht alle Stücke vollständig; die integren jedoch sind, mit Ausnahme von einem (Heliopolis), alle datiert und deshalb für die Bestimmung der Entstehungszeit von besonderer Wichtigkeit. Die beiden Fragmente („Die Nonne" und „Nachtviolen") entbehren des Datums, da in beiden Fällen der Anfang abhanden gekommen ist; bei einem dieser Bruchstücke aber („Die Nonne") lässt sich das Entstehungsdatum genau eruieren, wie unten gezeigt werden soll. Durch unsere Autographe werden auch vielfach Angaben über die Entstehungszeit, die bisher entweder durch Abschriften vermittelt oder durch scharfsinnige Kombinationen erschlossen worden sind, bestätigt und ganz unbekannte Daten sowie einzelne Beiträge zum Itinerar Schuberts geliefert.

Sie geben ferner interessante Beiträge zur Kenntnis der Schubertschen Arbeitsmethode. Bekannt ist es, dass er überaus leicht schrieb; doch war er, man kann vielleicht sagen, in den seltensten Fällen zufrieden mit seinem ursprünglichen Entwurf, weshalb er später vielfach korrigierte und umarbeitete, wie das an einem unserer Autographe gezeigt werden soll.

Endlich wird durch das nachfolgende kritische Verzeichnis ein Ergänzungsnachweis für jene Niederschriften und Bruchstücke geboten, die mit unseren Autographen zusammenhängen, aber an verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Dass die Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe und namentlich der dazugehörige Revisionsbericht sowie die andere Schubertliteratur, soweit sie eine Handhabe zur Kritik bietet, zu Rate gezogen wurde, darf wohl als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Die aus der Peterskirche in Wien stammenden Schubertautographe sind, in chronologischer Ordnung verzeichnet, folgende:





Oct. 1816.

FRANZ SCHUBERTS KLEINER CHOR: ZUM PUNSCHE





1814. September. Romanze. (Ein Fräulein klagt.) Gedicht von F. v. Matthisson. Bisher unbekanntes Autograph und unbekannte Fassung der Komposition. Von dieser sind nunmehr drei Autographe in ebensoviel verschiedenen Fassungen bekannt. 1. Das vollständige, im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin, welches auch der Neuausgabe in den Gesamtwerken (Serie XX, No. 27) als Vorlage diente, datiert mit „29. September, 1814". 2. Ein von dieser Fassung abweichendes Fragment im Besitze des Herrn Dr. Friedländer in Berlin. 3. Unser neuerdings bekannt gewordenes, vollständiges Autograph, schön und deutlich geschrieben, vielleicht für eine Aufführung hergestellt.

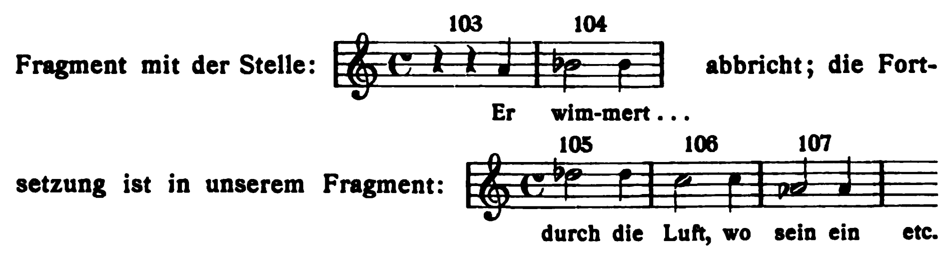
Nottebohm (Themat. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von F. Schubert) nennt (S. 243) diese Romanze auch „Rosalia von Mortimer" und giebt das Kompositionsdatum nach dem Berliner Autograph an. Kreissle von Hellborn erwähnt diese Komposition an drei verschiedenen Stellen, so, dass man fast versucht wird zu glauben, es sei ihm die Sache nicht klar gewesen. Zuerst nennt er sie (S. 605) „Rosa von Montanvert, Romanze von Matthisson" und verlegt deren Vertonung in das Jahr 1815. Auf derselben Seite, tiefer unten, giebt er sie zum zweitenmale an: „Romanze: Ein Fräulein klagt" mit dem richtigen Kompositionsdatum „September, 1814" und bemerkt dazu, dass das Autograph bei Landsberg war. Sechs Zeilen tiefer nennt er die Komposition zum drittenmale: „Romanze: Ein Fräulein klagt im finstern Thurm" und giebt als Entstehungszeit an: „29. September, 1814" nach dem im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichem Autograph. Ob der erste der angeführten Fälle ein Recht auf Berücksichtigung beanspruchen kann, ist sehr fraglich. Ob man dabei nicht etwa mit der Möglichkeit zu rechnen haben wird, dass die Angabe des Jahres verlesen sein und statt 1815 richtig 1813 heissen könnte, muss ich vor der Hand dahingestellt sein lassen; ich komme bei der Besprechung des Stückes darauf zurück. Im zweiten Falle kann es sich entweder um unser Autograph oder aber um das Fragment Friedländers, das damals (bei Landsberg) noch vollständig gewesen sein kann, handeln. Der dritte Fall ist klar. Aus Autopsie kannte Kreisle keine der Niederschriften. Grove verzeichnet diese Romanze in seinem Dictionary, III., 376 — Nottebohm folgend — als „Rosalia von Mortimer" mit dem Datum der Berliner Niederschrift.

Es war nicht ganz leicht zu bestimmen, welche Fassung bei unserem Autograph anzunehmen sei. Im ersten Augenblicke hielt ich es für erste Fassung; die saubere, fast kalligraphische Lateinschrift, die Schubert nur in seiner ersten Zeit eigen ist, die Anlage des Liedes, wie sie in den Jahren 1813—1814 oft wiederkehrt (z. B. die Recitandostellen, Begleitfiguren) und vor allem jener undeffinierbare, jugendatmende Reiz an der Behandlung des romantischen Stoffes sprachen sogleich für diese Annahme. Beim Durchsehen des Stückes sind mir aber wieder Bedenken aufgestiegen



gegen diese Annahme; die Abweichungen von der Berliner Fassung, die Korrekturen in unserem Exemplar, durch welche Fassungen, wie sie das Berliner Autograph aufweist, geändert erscheinen, manche charakteristischere und dem Texte entsprechendere Stelle der Singstimme, Änderungen im Tempo an Stellen, wo vorher genau dieselbe Bezeichnung stand, wie im Berliner Manuskript, mussten mich auf den Gedanken bringen, dass hier eine Umarbeitung der Berliner Fassung vorliegt. Dennoch sind künstlerische und ästhetische Gründe*) vorhanden — so die bedeutend selbständigere und blühender gestaltete Klavierbegleitung, besonders zur Stelle „Das Fräulein horchte“ und der durch die Tonart markierte Unterschied beim Eintritte neuer Abschnitte — schienen wieder gegen die zweite Annahme zu sprechen. — Auf die einzelnen Stellen komme ich bei Darlegung des kritischen Kommentars zurück.

1815. (Mai 29.) Die Nonne. (Es liebt in Welschland irgendwo.) Gedicht von L. H. Ch. Hölty. Fragment, enthaltend den Text „... durch die Luft“ bis „das Bubenherz heraus und warf's den“ ...; — enthält also die Takte 105—146; der Schluss fehlt. Dieses Bruchstück ist eine teilweise Ergänzung des im Besitze von N. Dumba in Wien befindlichen und mit „29. Mai, 1815“ datierten ersten Teiles des Liedes; gehört somit der ersten Fassung an. Es setzt an der Stelle an, wo Dumbas Fragment mit der Stelle: abbricht; die Fortsetzung ist in unserem Fragment:



Das zweite Autograph, im Besitze von Dr. H. Steger in Wien, datiert: „16. Juni, 1815“ erwies sich als eine Umarbeitung, und wurde daher als die vollendetere Redaktion bei der Neuausgabe zu Grunde gelegt. (Vergl. Revisionsbericht, Ser. XX, No. 77.) Datiert ist unser Fragment nicht, es lässt sich jedoch unschwer bestimmen, da der Beginn derselben Niederschrift bei Dumba das Datum trägt. Nottebohm führt unter den „unveröffentlichten Kompositionen“ (S. 261) diese Ballade mit dem Kompositionsdatum „16. Juni, 1815“ an, hat also nur die Umarbeitung gekannt. Kreissle v. Hellborn erwähnt (S. 604) eines Autographs, das er selbst bei Spina gesehen hat. Es ist offenbar dasselbe, das jetzt im Besitze von Dr. Steger ist.

---

*) Für manche Anregung und feinsinnige Bemerkung fühle ich mich meinem verehrten Freunde, dem bekannten Schubertforscher Dr. Eus. Mandyczewski zu herzlichem Danke verpflichtet.

1816. Oktober. Zum Punsche. (Woget brausend Harmonien.) Gedicht von Joh. Mayrhofer. — Der kleine Chor ist vollständig, war aber bisher im Autograph unbekannt. Der Gesamtausgabe wurden die Abschriften J. v. Witteczeks zu Grunde gelegt. Nottebohm giebt (S. 194) die richtige Kompositionszeit an, ohne dieses Autograph — vermutlich das einzige — gekannt zu haben. Diese Angabe, die Nottebohm aus Abschriften kennen mochte, wird also durch das Original bestätigt. Kreissle von Hellborn giebt (S. 601) das Entstehungsjahr ebenfalls richtig mit 1816 an; erwähnt aber das Lied ein zweites Mal (S. 604) mit der genaueren Bestimmung „Oktober, 1816", ohne aber über die Autographe etwas zu berichten. — Dieser Niederschrift sieht man es an, dass sie in einem Zuge, binnen weniger Minuten entstanden ist. Geschrieben ist sie auf der Wendseite des Fragmentes der „Nonne". Die drei Accorde der Pianoforte-Einleitung sind durchstrichen.

1818. Jänner. Rondo für Klavier zu 4 Händen. D-dur. Bisher unbekanntes Autograph dieses schönen Stückes, das man nach seiner Faktur kaum in diese frühe Zeit verlegen würde. Es ist bei Diabelli erst 1835 erschienen als op. 138 unter dem Titel: „Notre amitié est invariable" etc. (Siehe Nottebohm, S. 141.) Diese Ausgabe bildete die Vorlage zur Edition in den Gesamtwerken. (Ser. IX., No. 14.) Grove führt das Stück in seinem Dictionary, III., S. 381 unter den „Pieces without date of month or year", was also nicht so zu verstehen ist, als ob Schubert selbst das Stück nicht datiert hätte. Bei Kreissle v. Hellborn ist es (S. 613) erwähnt, ohne dass etwas Genaueres darüber berichtet würde. Erwähnenswert ist vielleicht, dass in unserem Autograph die beiden Spielerparte, Primo und Secondo, nicht rechts und links, sondern untereinander geschrieben sind. Es dürfte nicht zu gewagt sein, daraus den Schluss zu ziehen, dass wir es hier mit der ersten Niederschrift zu thun haben. Das Stück weicht von der Ausgabe etwas ab.

1821. Februar. Versunken. (Voll Locken kraus.) Gedicht von J. W. v. Goethe. Bisher unbekanntes Autograph. Als Vorlage für die neue Ausgabe in den Gesamtwerken (Ser. XX., No. 391) diente die erste Ausgabe, erschienen bei Diabelli als „Nachlass", Lief. 38, No. 3, und eine Abschrift von J. v. Witteczek. — Nottebohm giebt (S. 190) die Entstehungszeit richtig an; diese Angabe erhält durch das Original eine unzweifelhafte Bestätigung. Kreissle v. Hellborn versetzt die Komposition (S. 601) in den Monat Februar 1820.

1821. März. Geheimes. (Über meines Liebchens Äugeln.) Gedicht von J. W. v. Goethe. Bisher unbekanntes Autograph dieses Liedes. Vorlage für die Neuausgabe in den Gesamtwerken war die schon am 15. Dez. 1822 bei Cappi und Diabelli als op. 14 erschienene Originalausgabe des Liedes. Schubert widmete sie seinem Freunde v. Schober. Diese Widmung
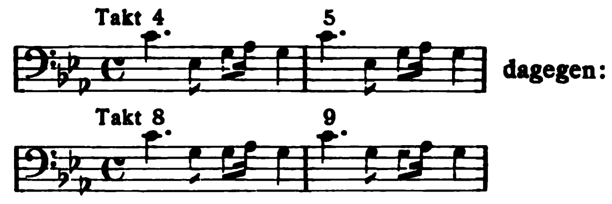


dürfte erst während des Druckes in Aussicht genommen worden sein; wenigstens ist sie auf unserem Autograph noch nicht angedeutet. Dieses hat gleich dem folgenden Liede „Suleika" vor dem Datum eine Chiffre „Sch.", die sich als eine nachträgliche Signatur Ferdinand Schuberts erweist. Die vollständige Überschrift lautet: „Geheimes. Goethe. (Sch.) März 1821. F. Sch." Es waren also die beiden Autographe — offenbar nach der Veröffentlichung im Besitze Ferdinands. Interessant wäre es, zu eruieren, unter welchen Umständen sie in den Besitz Diabellis gelangten, und was Ferd. Schubert veranlassen mochte, sie demselben abzutreten. Kreissle von Hellborn (S. 593) und Nottebohm (S. 20) geben die Entstehungszeit richtig an. Die in der Gesamtausgabe (Ser. XX., No. 392) enthaltene Fassung weicht an mehreren Stellen von unserem Autographe ab. Die Ausgabe vom Jahre 1822 dürfte also nach einer zweiten Redaktion gedruckt worden sein.

1821. März. Suleika. (Was bedeutet die Bewegung?) Gedicht von J. W. v. Goethe. Bislang unbekannt gebliebenes Autograph. Vorlage für die Neuausgabe in den Gesamtwerken (Ser. XX., No. 396) war die Originalausgabe (Cappi & Diabelli, 1822). Dieses Lied erschien mit dem vorangehenden in demselben Hefte und trägt ebenfalls die Widmung an Schober. Die vollständige Uberschrift auf unserem Autograph lautet: „Suleika. Goethe. (Sch.) März, 1821. Frz. Schubert." Ich vermute aus psychologischen Gründen, dass dieses Lied vor dem vorangehenden entstanden ist. Da nämlich Franz Schubert seinen Namen hier ausschreibt, dort aber nur durch die Chiffre andeutet, glaube ich zu diesem Schlusse berechtigt zu sein. Wenn ich das Lied an dieser Stelle hinter „Geheimes" setze, ist nur die alphabetische Folge — bei sonst ganz gleicher Datierung — massgebend gewesen. — Nottebohm giebt (S. 20) nur das Jahr, nicht aber den Monat der Entstehung an; ebenso Grove, Dictionary, III., 379. — Das Erscheinungsdatum der beiden Lieder „13. Dez." ohne Angabe des Jahres berichtigt Friedländer, Beiträge zur Biographie Sch.s, (S. 51) zu „15. Dez. 1822". Die Originalausgabe von „Suleika", die ja Schubert noch selbst beaufsichtigte und mit der Opuszahl versah, muss notwendig nach einer anderen, später erfolgten Redaktion gedruckt worden sein; denn die nach jener Vorlage gedruckte Neuausgabe weicht an vielen Stellen bedeutend von unserem Autograph ab — sowohl in der Singstimme, wie in der Klavierbegleitung. Wir hätten es somit auch bei dieser Komposition mit der ersten Fassung zu thun.

(1822. April.) Nachtviolen. (Nachtviolen.) Gedicht von J. Mayrhofer. Unbekanntes Fragment. Enthält die Takte 25 (beginnend mit „... in die laue Frühlingsluft") und folgende, bis zum Schluss. Das ganze Lied ist kreuzweise durchstrichen. Es scheint sich um einen ersten Entwurf zu handeln, den Schubert später reinschrieb, vielleicht auch etwas

umarbeitete und dann tilgte. Vorlage für die Ausgabe in den Gesamtwerken war eine Abschrift von J. v. Witteczek. Da der Anfang in unserem Autograph fehlt, ist das Datum auf demselben natürlich nicht ersichtlich; eine Vergleichung mit der Neuausgabe aber berechtigt uns zu schliessen, dass der Abschrift von Witteczeks, wenn nicht dieses Autograph, so doch eine Kopie desselben als Vorlage gedient hat. Die Abweichungen sind ganz unbedeutend. Nottebohm giebt (S. 249) die Entstehungszeit mit „April, 1822" an, ebenso Kreissle von Hellborn (S. 605), was wohl richtig sein wird. Ein authentischer Beweis ist aber noch nicht erbracht. — Ich setze es hierher, weil ich keinen Gegenbeweis gegen die Angaben bringen kann.

(1822. April.) Heliopolis. II. (Fels auf Felsen hingewälzet.) Gedicht von J. Mayrhofer. Unbekanntes Autograph. Die kurze Aufschrift lautet: „Heliopolis. No. 12". Eine Datierung oder Signierung fehlt. Analog wie unser Exemplar ist jenes der Berliner Kgl. Bibliothek überschrieben, ebenfalls ohne Datum. Das Verhältnis der beiden Niederschriften ist das der engsten Abhängigkeit von einander. Meinem Gefühle nach dürfte das Berliner eine Abschrift von dem unsrigen sein. Dieses ist nämlich auf der Wendseite des Nachtviolenliedes geschrieben und zeigt in allen Einzelheiten die Ursprünglichkeit des Schriftzuges. Schubert hatte in das System der Singstimme schon den 𝄞-Schlüssel eingetragen, ihn aber sogleich in den 𝄢-Schlüssel umgeändert. Auch in unserem Autograph stimmt — wie in der Neuausgabe — der 4. und 5. Takt mit dem sonst analog gebauten 8. und 9. nicht; es heisst — ohne jede Korrektur:



In der ersten Ausgabe (Nachlass, Lief. 37) sind diese beiden letzten Takte mit den beiden ersten übereinstimmend gestaltet. Da nun unser Wiener Autograph die Diabellische Plattennummer trägt, kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die erste Ausgabe auf unserem Autographen fusst und dass die Änderung der Melodie entweder ein willkürlicher Eingriff Diabellis war oder aber ein stehen gebliebener Versehfehler des Stechers. Als Vorlage diente der Neuausgabe das Berliner Autograph. Nottebohm giebt (S. 189) „April, 1822" als Entstehungszeit an, während Kreissle von Hellborn (S. 601), der nur das Autograph der Kgl. Bibliothek zu Berlin kennt, ein Datum nicht angeben kann. Auf welche authentische Angabe Nottebohm seine Datierung stützt, weiss ich nicht, folge ihm aber, weil



er in der grossen Mehrzahl der Fälle sich als verlässlich erweist. Eine authentische Beglaubigung dieses Zeitansatzes wäre umso wichtiger, als dadurch auch das auf der ersten Seite niedergeschriebene Nachtviolenlied eine nähere Bestimmung bezüglich der Entstehungszeit erhielte.

1825. Juli. Gmunden. Nachtmusik. (Wir stimmen dir mit Flötensang.) Gedicht von G. A. v. Seckendorff. Vollständiges, bisher unbekanntes Autograph. Als Vorlage für die Neuausgabe (Ser. XVI, No. 30) diente die erste, im Jahre 1848 bei Diabelli & Comp. erschienene Ausgabe. Das Stück wurde als op. 156 „mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte" publiciert. Diese Begleitung war eine willkürliche Zugabe Diabellis und wurde daher bei der Neuausgabe mit vollem Rechte weggelassen. Unser Autograph zeigt das Stück in Partitur auf 4 Systemen, reichlich versehen mit dynamischen Vortragszeichen. Ein Klavierauszug fehlt. Das Entstehungsdatum fehlt überall, sowohl in der Neuausgabe, wie auch bei Nottebohm (S. 149), der das Stück ebenfalls nach der Ausgabe Diabellis vom Jahre 1848 citiert. Auch Kreissle von Hellborn erwähnt es (S. 607) ohne das Datum anzugeben. Es scheint, dass Schubert dieses Stück nur einmal geschrieben und nicht mehr umgearbeitet hat. Dies ist wohl nach dem Entstehungsort unschwer zu erklären. Es ist offenbar eine Gelegenheitskomposition, — wovon schon der Umstand mitspricht, dass sie für Männerstimmen gesetzt ist — die für Schubert ihren Reiz verloren hat, nachdem sie ihre Dienste gethan; er bewahrte aber das Stück als Andenken an die schönen Tage von Gmunden, in deren Erinnerung er noch später schwelgte. So mag der Chor in die Hände Diabellis gelangt sein. — Bei Grove, Dictionary, III, 381 steht das Stück unter den „Pieces without date of month or year" verzeichnet.

1825. August. Gastein. Sonate fürs Pianoforte (D-dur). Unbekannt gebliebenes Autograph. Als Vorlage für die Neuausgabe (Ser. X, No. 11) dieses Stückes diente die erste bei Artaria im Jahre 1826 als op. 53 erschienene Ausgabe. Sie war C. M. von Bocklet zugeeignet. Nottebohm hat (S. 70) in der Anmerkung zu op. 54 mitgeteilt, dass Schubert für diese Sonate und das Divertissement à la hongroise vom Artaria am 31. Jänner 1826 ein Honorar von 300 fl. W. W. erhalten hat. Daraus zog er den Schluss, diese Sonate sei, wie er in der Anmerkung zur ersten Ausgabe (S. 69) angiebt „wahrscheinlich komponiert im Jahre 1825". Man sieht, er traf das Richtige, wie es durch dieses Autograph bezeugt wird. Kreissle von Hellborn erwähnt die Komposition (S. 611) ohne etwas über deren Entstehungszeit mitzuteilen. Ich vermute, dass jener Erwähnung der „Klaviersonate in A-moll" auf S. 373 bei Kreissle, die mit einer Widmung an Erzherzog Kardinal Rudolf 1826 bei Pennauer als op. 42 erschien und von der angegeben wird, dass sie Schubert „Aufzeichnungen zufolge" in Gastein vollendet habe, eine Verwechslung mit



unserer D-dur Sonate zu Grunde liegt. In der Übersicht der Tonwerke Schuberts erwähnt Kreissle jene A-moll Sonate nochmals, ohne aber noch zu sagen, dass sie in Gastein vollendet wurde. Nottebohm giebt (S. 58) als Entstehungszeit der A-moll Sonate „Frühjahr oder Sommer 1825“ an. Übrigens ist es nicht ganz ausgeschlossen, dass die letztgenannte Sonate wirklich in Gastein vollendet worden wäre; doch müsste eine solche Angabe angesichts des erwiesenen Umstandes, dass die D-dur Sonate dorten entstanden ist, authentisch erwiesen werden; in diesem Falle könnte es sich bei der ersteren (A-moll) nur um eine Umarbeitung handeln. Übrigens besteht bei Kreissle von Hellborn in seinen eigenen Kombinationen ein innerer Widerspruch. Während er nämlich auf S. 373 behauptet, die A-moll Sonate sei in Gastein vollendet worden, bemerkt er (S. 350) zur folgenden Stelle eines Briefes, den Schubert am 25. Juli 1825 an seine Eltern von Steyer aus schrieb: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu zwei Händen . . .“ in einer Fussnote: „Wird op. 42 gemeint sein“. Nun ist aber dieser Brief etwa 10—14 Tage vor der Abreise Schuberts nach Gastein abgefasst und die Produktionen seiner Klavierkompositionen in den Klöstern Kremsmünster und St. Florian sind ihm vorangegangen. Dass Schubert eine unfertige Sonate produziert hätte an solchen Orten, wo es ihm darum zu thun war, seinen Ruf zu begründen, ist doch nicht anzunehmen. Wenn es sich also wirklich um die A-moll Sonate handelt an der angezogenen Stelle, muss diese vor dem Gasteiner Aufenthalt fertig gewesen sein. — Grove folgt (Dictionary, III, 380) der Angabe Nottebohms, die Komposition in das Jahr 1825 ohne nähere Datierung versetzend. Unser Autograph weicht von der Neuausgabe etwas ab; es dürfte wohl noch ein zweites Autograph vorauszusetzen sein, nach welchem die Ausgabe von Artaria hergestellt wurde — oder hat dieser seine Vorlage an Diabelli verkauft?

1828. März. Hymnus an den heiligen Geist. (Komm heiliger Geist, erhöre unser Flehen.) Text von A. Schmidl. — Unbekannt gebliebenes Autograph. Der Neuausgabe (Ser. XVI, No. 42) wurde das der kgl. Bibliothek zu Berlin gehörige Autograph zu Grunde gelegt; die Überschrift daselbst lautet: „Chor. May 1828. Frz. Schubert“. Diesem gegenüber sei die vollständige Überschrift unseres Autographs entgegengestellt: „Hymnus an den heiligen Geist. März, 1828. Frz. Schubert. Oct. instrumentiert.“ Die Berliner Überschrift und den Nachtrag über die Instrumentation unserer Handschrift hat schon Nottebohm (S. 148—149) mitgeteilt. Dass er aber unser Autograph nicht kennen konnte, beweist der Umstand, dass ihm das ursprüngliche Kompositionsdatum unbekannt geblieben war. Leider giebt Nottebohm fast nie an, wo er die Vorlagen gesehen oder woher er seine Daten geschöpft hat. Nach unserer Niederschrift haben wir also an drei verschiedene Stadien dieser Komposition zu



denken: 1. die erste Bearbeitung im März 1828; 2. die endgültige Redaktion des Chorsatzes — denn nur als solcher war das Stück zuerst gedacht — im Mai 1828; 3. die Instrumentierung im Oktober 1828. Da unsere Handschrift sowohl das Datum der ursprünglichen Komposition als auch jenes der Schlussbearbeitung durch die Instrumentierung enthält, muss notwendigerweise das Mai-Zwischenstadium der Bearbeitung ebenfalls darin enthalten sein. Es ist also die reifste Fassung, die vor uns liegt. In dieser letzten Bearbeitung wurde das Stück in einem Concert spirituel am 5. März 1829 aufgeführt und hat somit die von Nottebohm (S. 149) mitgeteilte Programmbemerkung, dass diese Hymne „eigends für diese Conzerte componiert" wurde, eine gewisse Berechtigung; denn Schubert mochte wirklich daran gedacht haben, seinen Chor etwas konzertmässiger zu gestalten. Dass es sich bei Kreissle von Hellborn (S. 610), woselbst er das Kompositionsdatum dieses Stückes mit „März 1828" festsetzt, sich aber dabei auf das Berliner Autograph beruft, nur um einen Verlesefehler seines Berichterstatters handeln kann, leuchtet ein. Erschienen ist dieses Tonwerk erst um 1847 bei Diabelli, wobei auch am Texte Änderungen vorgenommen wurden. Bei Grove, Dictionary, III., 381 ist die Komposition ebenfalls unter „Mai 1828" gestellt. — Zu bemerken wäre noch, dass die Berliner Fassung noch ohne die Instrumentierung ist; so hat sie auch ihre Neupublikation erfahren. Unsere autographe Fassung mit der Instrumentation ist somit noch nicht publiziert worden und behalte ich mir vor, dies gelegentlich zu thun.

1828. April. „Fantasie fürs Pianoforte zu 4 Händen. Op. 103. Componiert von Frz. Schubert. Aprill 1828" lautet die genau wiedergegebene Überschrift dieser berühmten, populär gewordenen und überaus bedeutenden Klavierkomposition. Unbekanntes Autograph. Als Vorlage für die Neuausgabe (Ser. IX., No. 24) diente die bei Diabelli im J. 1829 erschienene und mit einer Widmung an die Comtesse Caroline Esterházy-Galantha versehene Originalausgabe. Das Autograph beweist sowohl durch seine Sauberkeit wie auch durch den Umstand, dass es die beiden Spielerparte, Primo und Secondo, in der üblichen Weise rechts und links verteilt, also das Ganze vollständig druckfertig bietet, dass wir es mit der Schlussredaktion zu thun haben. Die genannte Diabellische Ausgabe erfolgte nach diesem Manuskript, wofür die Plattennummer den Beweis erbringt. — Es ist wohl anzunehmen, dass am Stich dieser Komposition noch zu Lebzeiten des Komponisten gearbeitet wurde. Nottebohm kann (S. 119) nur die Originalausgabe als älteste Vorlage angeben, ohne eine auch nur annähernde Bestimmung des Datums der Entstehung. Nach alledem, was uns von Schuberts Arbeitsmethode bekannt ist, wird es kaum anzunehmen sein, dass das besprochene Autograph das einzige dieser Komposition ist, sondern dass andere vorangegangen sind. Kreissle von Hellborn macht (S. 612)

Ein Fräulein klagt

Romanze von

FRANZ SCHUBERT

Gedicht von

F. v. Matthisson

Erste, bisher unbekannte Fassung
nach dem Autograph der k. k. Hofbibliothek
zu Wien

revidiert und herausgegeben von

Dr. Jos. Mantuani
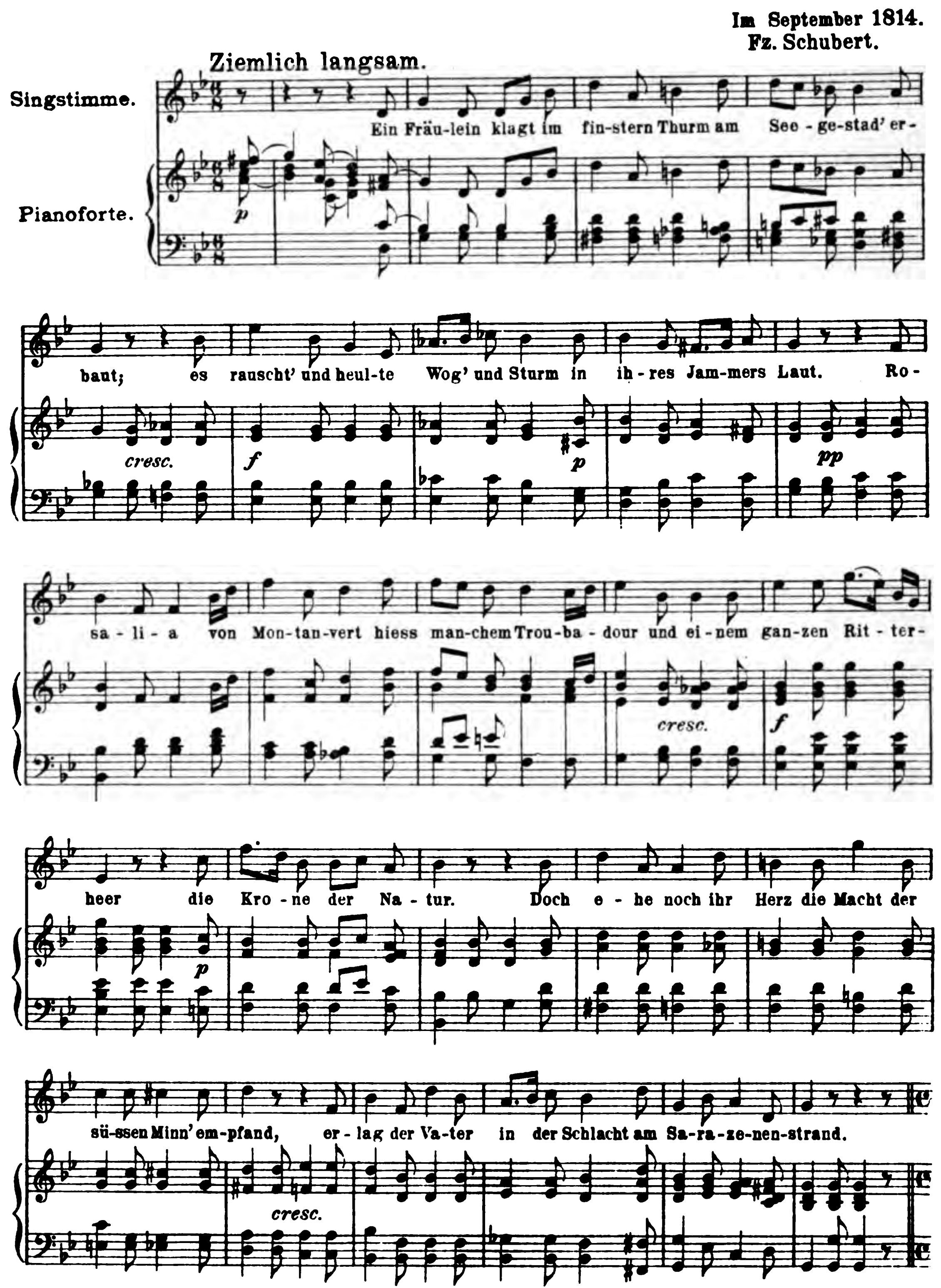


I. 15/16
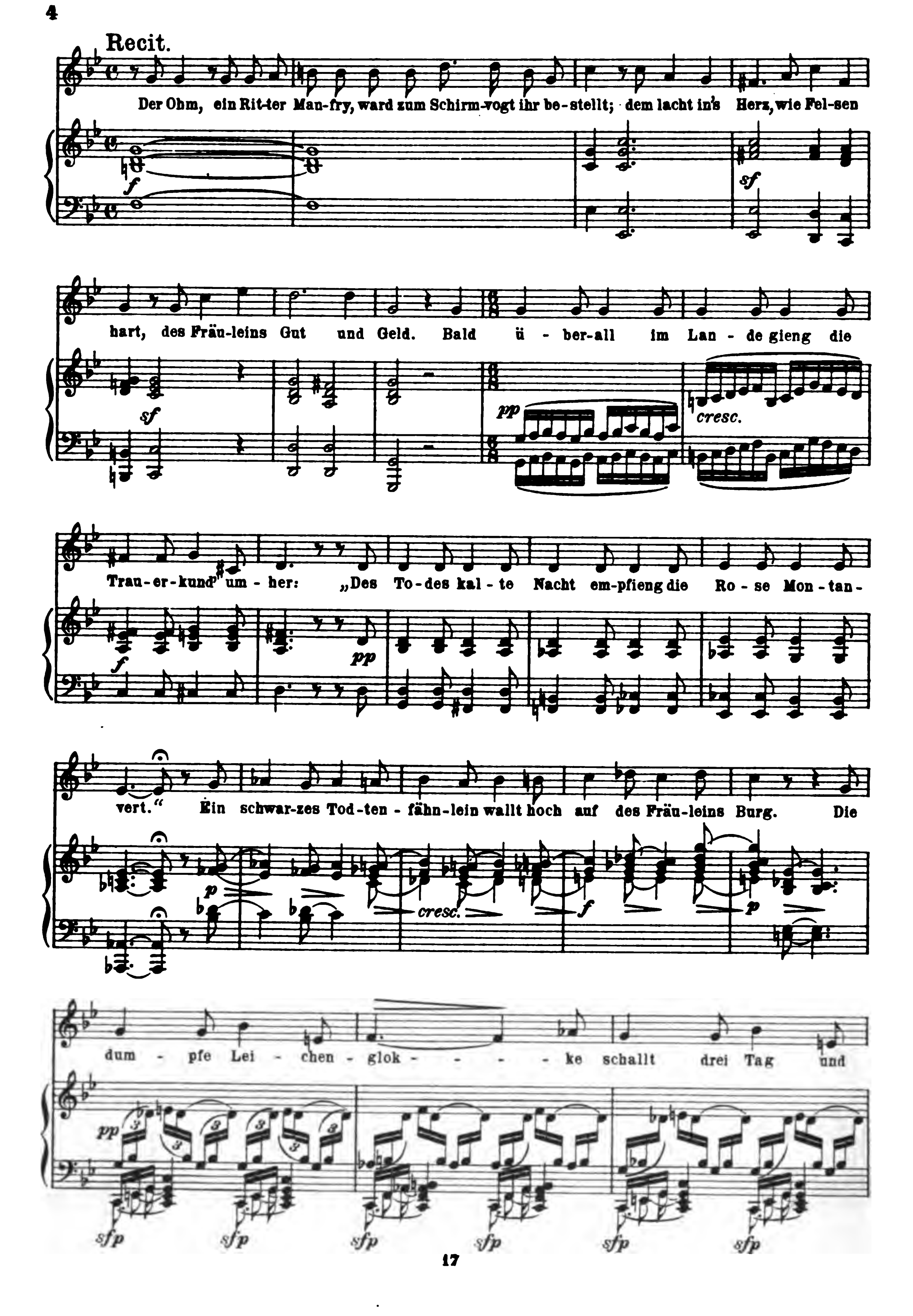




Romanze.

Im September 1814.
Fz. Schubert.




Recit.
Der Ohm, ein Rit-ter Man-fry, ward zum Schirm-vogt ihr be-stellt; dem lacht in's Herz, wie Fel-sen
hart, des Fräu-leins Gut und Geld. Bald ü - ber-all im Lan - de gieng die
Trau-er-kund' um - her: „Des To-des kal - te Nacht em-pfieng die Ro - se Mon-tan-
vert." Ein schwar-zes Tod-ten - fähn-lein wallt hoch auf des Fräu-leins Burg. Die
dum - pfe Lei - chen - glok - - - - ke schallt drei Tag und
pp
sf
cresc.
sfp

Nächt' ___ hin - durch.

sfp *sfp* *sfp* *p*

Auf e - wig hin, auf e - wig todt, o Ro - se Mon - tan - vert! Nun

cresc. *p* *pp*
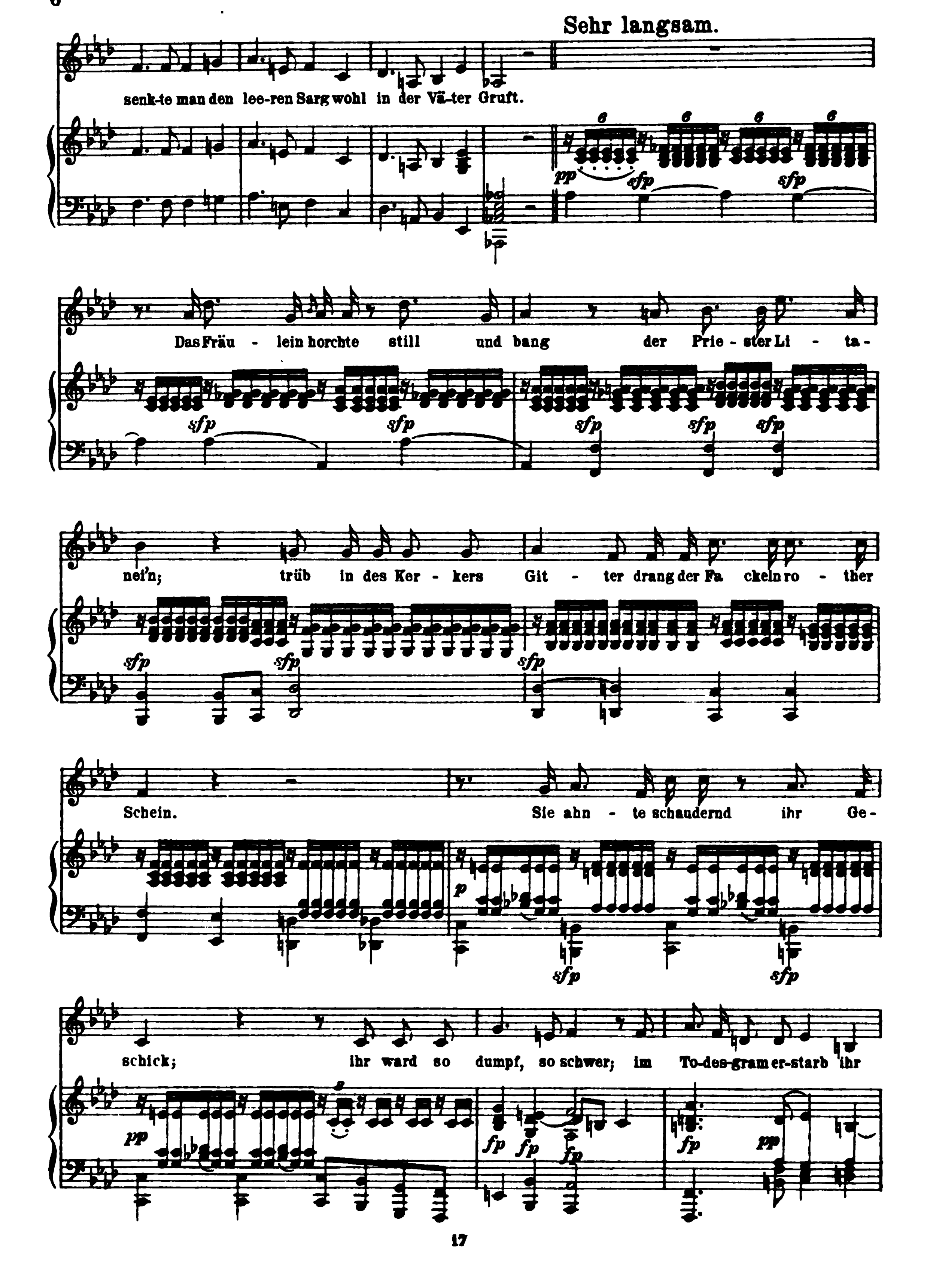
mil - derst du der Witt - we Noth, der Wai - se Schmerz nicht mehr. So klagt ein - mü - thig
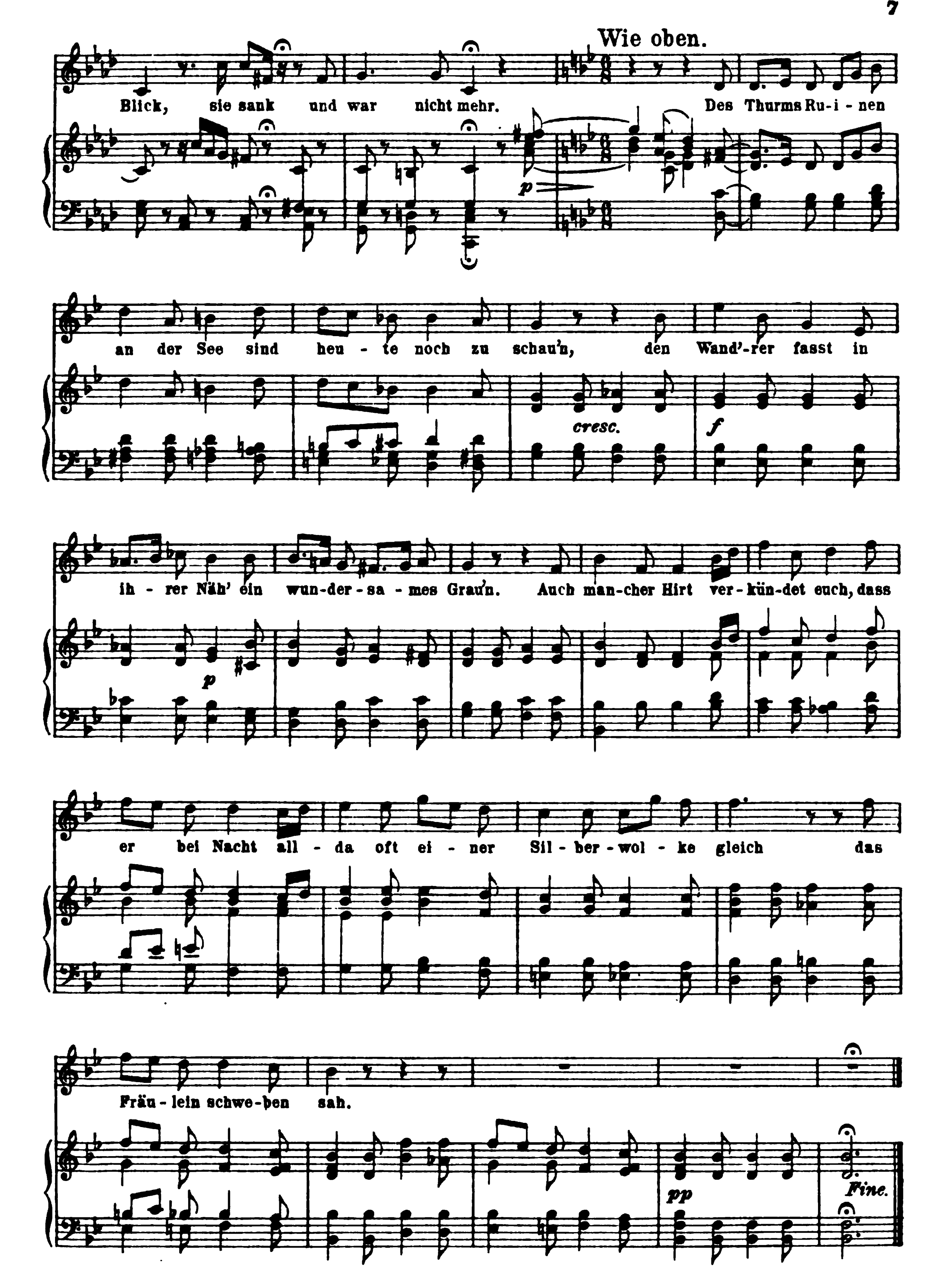
Alt und Jung, den Blick von Thrä - nen schwer, vom Früh - roth bis zur Däm - me - rung, die

Langsam.

Ro - se Mon - tan - vert! Der Ohm in ei - nem Thurm sie barg, er - füllt mit Mo - der - duft. Drauf

p *pp*


Sehr langsam.
senk-te man den lee-ren Sarg wohl in der Vä-ter Gruft.
Das Fräu - lein horchte still und bang der Prie - ster Li - ta - nei'n;
trüb in des Ker - kers Git - ter drang der Fa ckeln ro - ther Schein.
Sie ahn - te schaudernd ihr Ge - schick;
ihr ward so dumpf, so schwer; im To-des-gram er-starb ihr
pp
sfp
p
fp


Wie oben.
Blick, sie sank und war nicht mehr. Des Thurms Ru - i - nen
p
an der See sind heu - te noch zu schau'n, den Wand'-rer fasst in
cresc.
f
ih - rer Näh' ein wun - der - sa - mes Grau'n. Auch man - cher Hirt ver - kün - det euch, dass
p
er bei Nacht all - da oft ei - ner Sil - ber - wol - ke gleich das
Fräu - lein schwe - ben sah.
pp
Fine.

darauf aufmerksam, dass die Dedikation an die Comtesse Caroline Esterházy nicht von Schubert, sondern von den Verlegern herrührt. Leider giebt unser Autograph keinen Anhaltspunkt für die Lösung dieser an sich zwar weniger bedeutenden aber nicht ganz uninteressanten Frage, da ja das vielbesprochene und von Friedländer (S. 35 ff.) zuerst mit bestechenden Gründen in Abrede gestellte Verhältnis Schuberts zu seiner Schülerin dadurch eine Beleuchtung fände. Bei Grove a. a. O., (S. 381) ist auch dieses Stück, da keine Entstehungszeit zu ermitteln war, unter die „Pieces without date of month or year" eingereiht.

1828. August. Glaube, Hoffnung und Liebe. (Glaube, hoffe, liebe!) Gedicht von Christoph Kuffner. Unbekanntes Autograph. Für die Neuausgabe diente die bei Diabelli im Oktober 1828 als op. 97 in der Sammlung „Philomele" unter No. 240 erschienene Originalausgabe als Vorlage. Diabelli hat wohl willkürlich einige unbedeutende Änderungen vorgenommen oder vielleicht von Schubert während der Korrektur der Plattenabzüge machen lassen; denn die Ausgabe in den Gesamtwerken (Ser. XX, No. 462) weicht ein wenig ab vom Autographen, der doch der Originalausgabe als Vorlage gedient hat. Nottebohm kennt (S. 115) nur die Originalausgabe v. J. 1828, ohne eine Andeutung zu geben, wann das Stück komponiert wurde. Es scheint wirklich nur dieses eine Autograph zu existieren, das bald nach seiner Entstehung zu Diabelli gewandert ist, um dort begraben zu bleiben, nachdem es als Vorlage für den Druck seine Dienste geleistet hatte. Mandyczewski bemerkt im Revisionsbericht zu dieser Komposition: „Bei diesem Liede fehlt jeder Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung." Kreissle v. Hellborn erwähnt das Lied (S. 597) ebenfalls nur nach der Originalausgabe. Grove a. a. O. (S. 381) verweist es gleicherweise unter die Nichtdatierten.

1828. Oktober. Tantum ergo. Unbekanntes Autograph dieses überaus interessanten Stückes. In den Gesamtwerken hat es in zwei verschiedenen Fassungen in zwei verschiedenen Serien Aufnahme gefunden. Zuerst wurde es Ser. XIV, No. 22 als „Entwurf eines Tantum ergo" nach einem im Besitze von Nic. Dumba befindlichen Autograph gedruckt. Wann der Entwurf entstand, ist nicht bestimmbar; jedenfalls blieb er als solcher liegen, bis ihn Schubert noch knapp vor seinem Tode abermals hervornahm und ihn endgültig redigierte. Zwischen der Vollendung der Serien XV—XX nun erschien diese Kirchenkomposition, nach der Abschrift bei Ferdinand Schubert von Friedländer revidiert und herausgegeben im Jahre 1890 bei Peters in Leipzig. So konnte sie nun in ihrer vollendeten Gestalt in die Supplementserie (XXI) als No. 32 Aufnahme finden. Nottebohm verzeichnet dieses Tantum ergo (S. 258) unter den unveröffentlichten Kompositionen und giebt dabei auch das Entstehungsjahr richtig an, nicht jedoch die nähere Bestimmung des Monats, die in seinen Vor-

lagen offenbar fehlte. Merkwürdig ist es, dass Kreissle v. Hellborn, der doch die Abschriften bei Ferdinand Schubert kannte, dieses Kirchenstückes nicht erwähnt. Grove notiert es nach Nottebohm in seinem Dictionary, III, 381 unter den Kompositionen des Jahres 1828 an letzter Stelle, natürlich ohne Angabe des Monats. Das Schicksal dieser Komposition ist wohl leicht erklärlich. An der Neige des jungen Lebens vom Komponisten zur Herausgabe fertig gestellt und dem Verleger übergeben, blieb es nach dem Tode Schuberts, wie viele seiner in den Händen des Verlegers befindlichen Tonwerke, einfach liegen, um gelegentlich publiziert zu werden. Diese Gelegenheit scheint sich bis zu Diabellis Tode nicht gefunden zu haben. Wann die Abschrift genommen worden ist, lässt sich vor der Hand nicht feststellen, und es wird eine dankbare Aufgabe der Schubertforschung sein, die Abschriftsdaten zu eruieren, weil dadurch der Besitzwechsel der Originale und deren Schicksal klarer vor uns liegen würden und das Schaffen Schuberts manche neue Beleuchtung erführe. Unser Autograph weicht von der Fassung der Ausgabe etwas ab — wahrscheinlich auf Grund der Differenzen in der Abschrift, vorausgesetzt, dass letztere nach unserem Autograph hergestellt worden ist.

1828. Oktober. Tenor-Aria mit Chor. (Intende voci orationis meae.) Unbekanntes Autograph. Als Vorlage für die Neuausgabe in den Gesamtwerken (Ser. XXI, No. 33) diente die nach der Abschrift Ferdinand Schuberts im Jahre 1890 bei C. F. Peters erschienene von Friedländer redigierte erste Ausgabe dieser Komposition. Über die Abschriften dieses sowie des vorangehenden Stückes (Tantum ergo) giebt der Herausgeber im Vorworte ausführlichen Bericht. Nottebohm erwähnt es (S. 258) unter den unveröffentlichten Kompositionen als „Offertorium für Tenor-Solo, Chor und Orchester: Intende voci", und fügt hinzu: „Komponiert 1828 (?)." Er hat somit das Kompositionsdatum angezweifelt. Sonderbarer Weise erwähnt Grove a. a. O. die Komposition nicht. Kreissle v. Hellborn citiert sie (S. 618) als „Kirchenarie für Tenorsolo mit Chor (1828)." Das Autograph stimmt mit der Ausgabe in den Gesamtwerken, ein Beweis, dass die Abschrift korrekt und die Redaktionsarbeit des Herausgebers der Editio princeps eine sinngemässe war. — — —

Es ist ganz merkwürdig, dass in unserer Zeit, wo die Liebhaberei für derlei Reliquien bedeutender Menschen schier keine Grenzen mehr kennt, dieser kleine Stock an Autographen Schuberts so lange verborgen bleiben und allen Forschern und sogar Händlern entgehen konnte. Was noch in alten Musikalienkisten auf den Dachböden alter Bürgerhäuser Wiens verborgen liegen mag?

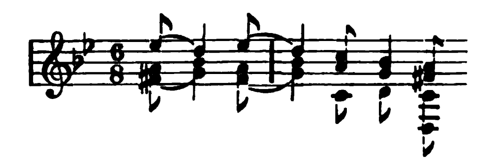
Diese Autographe habe ich alle bereits in dem 1899 erschienenen II. Bande meines Kataloges der auf der k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten Musikhandschriften kurz notiert. Nichtsdestoweniger sind sie

den meisten Schubertverehrern so gut wie unbekannt geblieben. Deshalb publiziere ich an dieser Stelle die gegenwärtige viel weiter ausgreifende Beschreibung unserer Autographe und gebe zugleich die Beziehungen zu anderen Beschreibungen und Erwähnungen, um das Suchen und Vergleichen zu erleichtern.

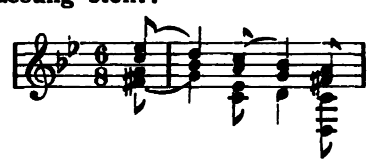
Die bei jedem Stücke wiederkehrende Bemerkung: „Unbekanntes“ oder „bisher unbekanntes Autograph“ hat den Sinn, dass das Autograph in der Literatur der Schubertforschung noch nirgends verwertet wurde, somit weiteren Kreisen unbekannt bleiben musste.

Zwar sind alle unsere Autographe von Schubertschen Kompositonen — wenn auch nicht alle in gleichem Grade — einer Veröffentlichung wert. Vielleicht werden sie auch zu kritischen Zwecken bei Gelegenheit publiziert werden. Das eine aber, die Romanze: „Ein Fräulein klagt“ rechtfertigt wohl eine sofortige Veröffentlichung, weil sie uns eine sehr reife Fassung bietet — besonders wenn wir in ihr die erste Ausarbeitung sehen müssen — und ausserdem auch einen absoluten künstlerischen Wert besitzt. Unser Autograph ist, wie schon oben bemerkt, eine Reinschrift, datiert mit: „September, 1814.“ Doch muss demselben wenigstens ein Entwurf vorangegangen sein, der an den meisten Stellen mit dem Berliner Autograph identisch war, wie die unten mitgeteilten Stellen beweisen. Es ist möglich, dass dieser erste Entwurf schon 1813 entstanden ist. Da das Berliner Manuskript am 29. September geschrieben wurde, und da das Friedländersche Fragment zwischen unserem und dem Berliner Autograph steht, ist für unsere Fassung nach dem 29. September keine Zeit mehr übrig. Daher müssen wir schliessen, dass sie vor der Berliner entstanden ist; aber ein Stadium vorher muss angenommen werden.
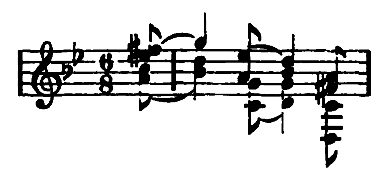
Den unwiderleglichen Beweis dafür, dass wir es bei diesem Stücke mit der Umarbeitung einer früheren Fassung zu thun haben, erbringen schon die kurzen Einleitungen auf dem Klavier. Bei diesen Accorden schrieb Schubert zuerst eine andere Fassung nieder um sie dann, wenn auch nicht wesentlich, zu ändern. Diese erste Fassung fehlt; sie muss jedoch vielfach mit jener der Berliner Handschrift identisch gewesen sein, wie die unten mitgeteilten Varianten der Klaviereinleitung unwiderleglich darthun. Ich ziehe daher, wo dies thunlich ist, diese Berliner Fassung nach der Neuausgabe zum Vergleiche heran. Diese hat gleich zu Beginn (Takt 1 und 2) im Klavierpart folgende Stelle:



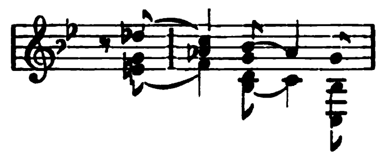
In unserer Bearbeitung liess Schubert die beiden ersten Accorde des 1. Taktes weg und schrieb die Stelle zuerst fast genau so nieder, wie sie in der Berliner Fassung steht:



tilgte aber die ihm nicht zusagenden Noten durch Ausstreichung, um die Stelle endgültig so zu fassen:



Analoge Änderungen sind auch in den Klaviereinleitungen im Takte 51—52 unserer Beilage, woselbst ursprünglich die Fassung so lautete:



und in den Takten 88—89, wo er zuerst — fast genau so wie Takt 1 und 2 — so schrieb:



Man vergleiche nun diese ursprünglichen Fassungen des Wiener Autographs — sie sind alle ganz deutlich und fasst mühelos erkennbar — mit der Fassung des Berliner Autographs einerseits und mit jener in der Beilage und man wird sich kaum des Gefühls erwehren können, dass man in unserem Autograph die Schlussredaktion der Romanze zu erblicken habe. Allein das sind nicht die einzigen Unterschiede. Viel einschneidender und wesentlicher sind die Änderungen, die Schubert an der Melodie und der Klavierbegleitung, teilweise auch am Tempo und an der Vortragsdynamik vornahm. Da die Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe leicht zugänglich ist — die Romanze ist abgedruckt in der Ser. XX, Bd. 1, No. 27 — so sei behufs Vergleichung mit unserer Beilage dorthin verwiesen. Die Stellen, in denen sich weitere Diskrepanzen finden, sind folgende.

Im 8. Takte unseres Autographs ist das „f“ nur bis zum Worte „Sturm“ gültig; die nächste Stelle (Takt 9) ist mit „p“ bezeichnet, und

bei dem Worte „Laut“ im 10. Takte tritt das „pp“ ein — also ein durchaus fein vorbereitetes Abnehmen der Stimmstärke, während im Berliner Exemplar das „f“ bis einschliesslich des Wortes „Laut“ gilt, dann aber ein „p“ eintritt, dass für 6 Takte gültig bleibt und bei der Stelle „Krone der Natur“ durch ein <> abgelöst wird.

Im 11. Takte hat die Klavierbegleitung im Wiener Autograph eine Verdoppelung der Unterstimme im ersten und ein Ausfüllen im letzten Accorde erfahren. Im 13. Takte daselbst geht die Oberstimme der Klavierbegleitung mit der Singstimme.

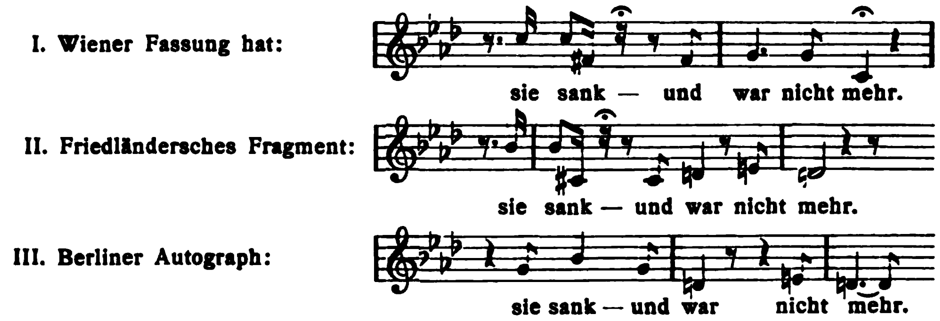
Eine eingreifende Abweichung der beiden Fassungen ist sowohl in der Melodie als auch in der Klavierbegleitung in den Takten 14—18 (incl.) zu verzeichnen; es zeigt sich, dass gegenüber der Berliner Fassung ein Plus an Empfindung, an Tonmalerei und Helligkeit der Harmonieen hineingelegt ist; die Änderung scheint glücklicher, als die jener Fassung. Von untergeordneter Bedeutung sind die Abweichungen im Takte 23 (Melodie), 24—26 (Begleitung). Im 26. Takte fehlt der letzte Accord; an dessen Stelle tritt eine 𝄾, wodurch ein wirksamer Einschnitt, eine Ton-Aposiopese vor dem Recitando entsteht. — In den Takten 30 und 36 kommen kleine Varianten vor: im erstgenannten in der Begleitung, im zweitgenannten an der Singstimme. Von grösserer Bedeutung ist die Verschiedenheit in den Takten 41—44, wobei die Gesangmelodie der Wiener Handschrift an Charakteristik gewinnt. — Kleinere Änderungen haben die Takte 45 (Klavier) und 47 (Singstimme) erfahren. In den Takten 56—58 ist die Gesangmelodie wesentlich verschieden, wogegen die Änderungen der Takte 63 und 64 nicht so einschneidend sind. Unwesentlich sind auch die Verdoppelungen im Takte 66 und 67 des Wiener Manuskriptes. — Takt 75 (letzter Accord der Klavierbegleitung) und 76 haben im Wiener Autograph volle Harmonie gegenüber der Unisono-Begleitung der Berliner Fassung. Auch hat der Melodieengang durch den Quintenfall im Wiener Exemplar eine viel glücklichere und entsprechendere Wirkung, als der sanfte Sekundenschritt der Berliner Handschrift.

Die gründlichste Umarbeitung erfuhren aber die Takte 77—89 des Wiener Autographs (= 77—94 der Berliner Handschrift), worin die beiden Strophen enthalten sind:

Das Fräulein horchte still und bang
Der Priester Litanei'n;
Trüb in des Kerkers Gitter drang
Der Fackeln roter Schein.

Sie ahnte schaudernd ihr Geschick;
Ihr ward so dumpf, ihr ward so schwer,
In Todes g r a m erstarb ihr Blick —
Sie sank — und war nicht mehr.

Diese Stelle hat in unserem Autograph samt der Einleitung auf dem Klavier 12 Takte im C-Takte, während das Berliner deren 18 im $^6/_8$-Takte aufweist. Das im Besitze des H. Dr. Friedländer befindliche Fragment enthält eine Umarbeitung, in der die Einleitung ausgefallen ist, dagegen aber der C-Takt bereits durch den $^6/_8$-Takt ersetzt erscheint. Die Fassung des Friedländerianums bedeutet also ein Zwischenstadium zwischen dem Wiener und dem Berliner Autograph. Gerade diese Stelle scheint Schubert am schwersten befriedigt zu haben; sowohl die Melodie der Singstimme wie die Klavierbegleitung ist in jedem der drei bekannten Autographe grundverschieden behandelt. Die Begleitung des Berliner Autographs ist musikalisch reifer und bedeutender, als in den beiden anderen Fassungen; sie ist zierlich, blühend, gegenüber dem gemessenen Ernst des Textes zu ziervoll. Jene des Friedländerschen Fragmentes ist das Gegenteil von der ersten: ernste, nach dem Hauptrhythmus gemessene Accorde, die zu viele Ruhepunkte bieten. Unsere Fassung enthält eigentlich ein Kompromiss aus den beiden vorgenannten: volltönende, gleichaccordige Sextolen, die eine ganz entsprechende Wirkung hervorbringen, musikalisch jedoch die erstgenannte nicht erreichen. Dieser Umstand giebt zu denken. Wenn man aus manchem Grunde in unserem Autograph die letzte Fassung vermuten könnte, spricht die letztgenannte Wahrnehmung dagegen; es lässt sich nicht erweisen, dass Schubert bei Umarbeitungen seine Musik künstlerisch schwächer gestaltet hätte, wenn man ästhetisch auch manches anders wünschen könnte. Es ist von hohem Interesse zu beobachten, wie der geniale Meister des Liedes mit der Textesstelle: „Sie sank — und war nicht mehr“ zu ringen scheint.



Man fühlt deutlich, wie er in dem Friedländerschen Bruchstücke den ihm noch nicht entsprechenden Melodieengang der Wiener Fassung durch den Septimenfall tonmalerisch zu potenzieren und die Stelle durch die 𝄾-Pause nach „war“ wirksamer auszugestalten suchte, bis er in der Berliner Umarbeitung unter Verzichtleistung auf die wirksame Tonmalerei die letzte Variante fand, die durch die Gruppierung der Textteile wohl effektfrappanter — aber nicht logischer ist. Für den wirksamen Anschluss der nächsten Stelle aber ist dieser Schluss jedenfalls künstlerischer vorbereitet als in den beiden anderen Fassungen.

Eine weitere Diskrepanz der beiden vollständig erhaltenen Handschriften bieten die Takte 101—102 der Wiener (= 106—107 der Berliner) Bearbeitung, wobei hinsichtlich der Deklamation die Wiener im Vorteil ist.

Auch am Zeitmass sind Korrekturen zu vermerken. In unserem Autograph schrieb Schubert zu Beginn der Komposition, wie das auch im Berliner Exemplar der Fall ist: „Etwas langsam“, durchstrich aber dann das erste Wort und ersetzte es durch: „Ziemlich“. Bei der Stelle „Das Fräulein horchte“ bezeichnete dort der Komponist das Zeitmass durch: „Wie oben“, d. h. „Etwas langsam“, während er in unserer Handschrift wie auch im Friedländerschen Fragmente „Sehr langsam“ fordert. Dabei sei daran erinnert, dass das unmittelbar vorangehende Recitando „Langsam“ überschrieben ist. Die Berliner Handschrift hält bei dieser Stelle analog dem Metrum den $\frac{6}{8}$-Takt im Rhythmus fest:

Das | Fräulein horchte | still und bang

und braucht den C-Takt nur bei Recitandostellen. Auch das Friedländersche Fragment behält bei der erwähnten Stelle den $\frac{6}{8}$-Takt bei, obwohl es das Tempo ändert. Unser Autograph dagegen lässt behufs einer weniger gebundenen Deklamation den C-Takt des vorangehenden Recitando's weiter bestehen und führt den $\frac{6}{8}$-Takt samt dem Tempo: „Wie oben“ (= Ziemlich langsam) erst bei der Stelle: „Des Thurms Ruinen“ wieder ein. Überblicken wir noch einmal alle Abweichungen in ihren Einzelheiten und in ihrem Verhältnis zu einander, so müssen wir wohl, gestützt auf die inneren und äusseren Gründe, schliesslich zu folgenden Resultaten gelangen:

1. Die allererste Niederschrift der Romanze ist noch nicht bekannt, es muss aber eine solche vorausgesetzt werden, denn
2. Die Wiener Handschrift ist eine Reinschrift nach einer ersten Niederschrift, deren einzelne Teile schon umgearbeitet erscheinen.
3. In dem Friedländerschen Fragmente haben wir auf jeden Fall ein Stadium zwischen der Wiener und der Berliner Fassung zu erblicken.
4. Die Berliner Fassung ist, vor allem aus künstlerischen, dann aber auch aus äusseren Gründen als die letzte anzusehen.
5. Unbeschadet dessen wird daran festzuhalten sein, dass nicht alle Korrekturen auch in allen Einzelheiten vorteilhafter ausgefallen sind, als sie in der ersten Fassung waren, dass sie sich dagegen dem Gesamteffekte unterordnen. Die Vorzüge der ersten Fassung bleiben aber trotzdem bestehen und haben den Reiz einer ursprünglichen, von keiner Rücksicht oder Klügelei geschwächten Romantik für sich.

Deshalb wäre es interessant, diese Abweichungen auch praktisch zu verwerten und die in der Beilage mitgeteilte Fassung auch in den Konzertsaal einzuführen. Denn nur auf diese Art kann die Schubertforschung der Kunst nützlich werden.



HECTOR BERLIOZ

AUSZUG AUS EINER SPÄTER ZU VERÖFFENTLICHENDEN MUSIKGESCHICHTE

Von Felix Draeseke-Dresden



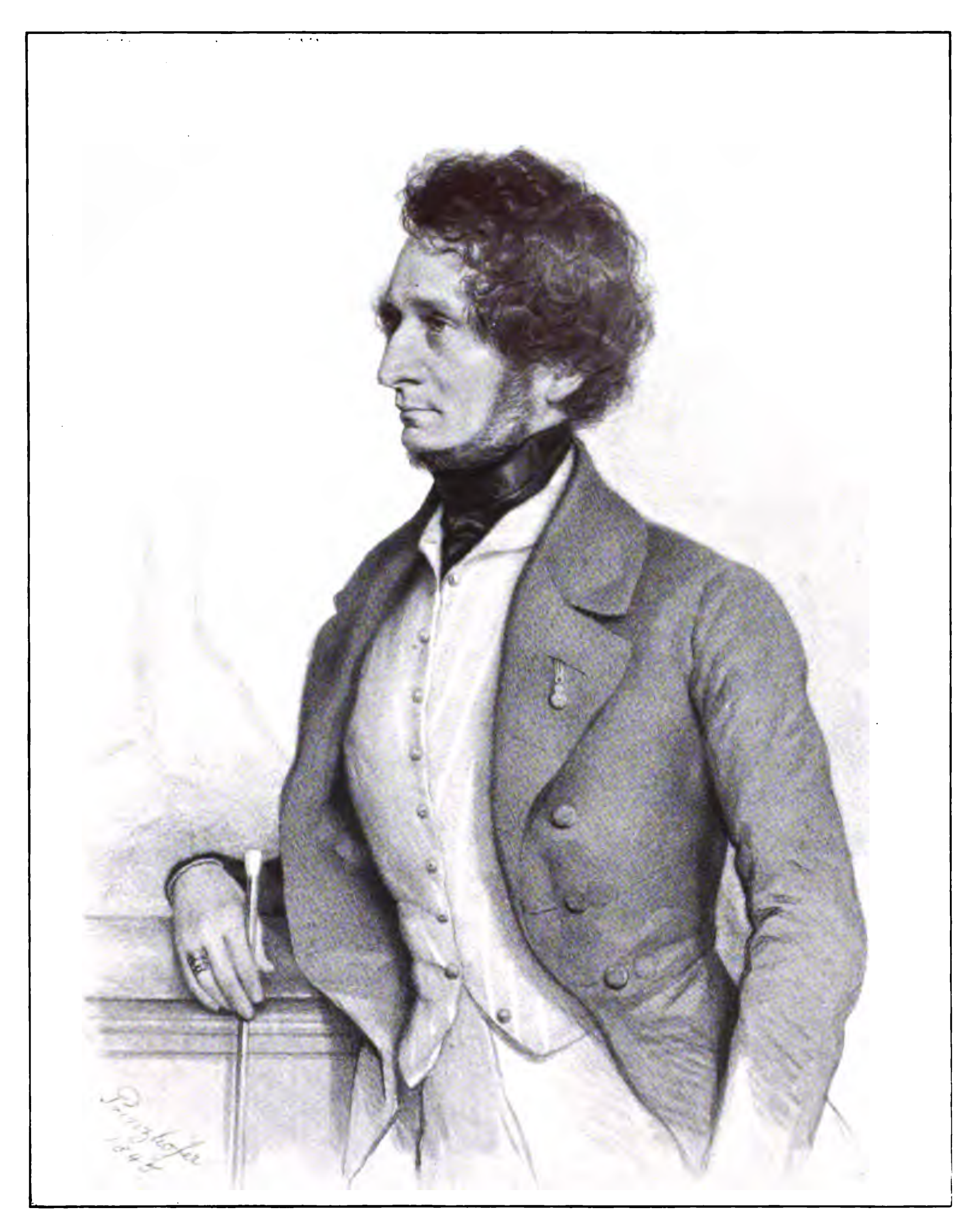
Schluss

Partieen von sehr ungleichem Werte besitzt Berlioz' Romeo und Julia-Symphonie. Gleich die erste Abteilung, mit ihren sonderbaren Posaunenrecitativen, erzählenden Chören und diesem wunderbaren Durcheinander verschiedener Stilarten wird wohl kaum je auf allgemeine Zustimmung zu rechnen haben und für ein künstlerisch annehmbares Gebilde angesehen werden. Ebenso wenig dürfte die Scene in der Gruft, in welcher die Verzweiflung der unrettbar Verlornen dadurch geschildert wird, dass die wirklich ideal schönen Gedanken der Liebesscene ins Widerliche verzerrt werden, auf die Teilnahme grösserer Kreise zählen können.

Dagegen werden folgende Abteilungen: Romeo allein, mit nachfolgendem Fest bei Capulet, die Liebesscene, ein sehr langes Adagio in A-dur, die Fee Mab, ein Orchesterscherzo, und das grosse Finale mit Basssolo und Chor in H-dur, die Wiedervereinigung der Montechi und Capuletti darstellend, nicht nur sehr wirksam sich erweisen, und unseren Konzertrepertoiren einen dauernden Gewinn versprechen, sondern auch mit ihrer Wirkung die phantastische und die Harold-Symphonie um ein wesentliches überstrahlen.

Romeo allein, in Liebesgedanken versunken, wird durch ein sehr schönes träumerisches Stück dargestellt, in welchem eine edle Melodie, die später in grossartiger Weise wiederholt wird, vorherrscht. Das nachfolgende Fest bei Capulet gehört zu den glanzvollsten Kompositionen, die für Orchester geschrieben sind, und entfaltet insbesondere gegen den Schluss eine wahrhaft bachantische Lustigkeit. In der ersten Hälfte desselben erhebt sich die Liebesmelodie Romeos, da sie für ihn das ganze Fest darstellt, zu gewaltiger Höhe (eine schöne poetische Idee), nachher nimmt aber die Schilderung des allgemeinen Taumels den Komponisten vollständig gefangen, und er giebt da im glänzendsten Rahmen auch manche einzelne groteske Genrebilder, die an niederländische Kleinmalerei erinnern.

Als ein Prachtstück der Instrumentation ist das Scherzo „Fee Mab" zu bewundern, da es in Bezug auf ein fast blendendes Glitzern und





I. 15/16

Hector Berlioz

Gleissen, mit unverfolgbarer Geschwindigkeit an uns Vorüber-Huschen und -Prasseln, seines gleichen in der symphonischen Literatur nicht besitzt. Der eigentliche melodische Gehalt ist gering, es ist mehr ein Brillantfeuerwerk, das an uns vorüber zieht, und dessen Hauptreiz die Farbe bildet; doch ist dabei nicht zu übersehn, dass in der ganzen Anlage, dem Bau und auch der Harmonisierung sich Berlioz' stets hervortretende Originalität gerade hier mit am glänzendsten bewährt.

Ein wirkliches Wunderwerk von instrumentaler Musik bietet uns Berlioz aber in der Liebesscene. Abgesehn von der unleugbaren absoluten Schönheit der Hauptmelodie, die, mit symphonischer Kunst hehandelt, uns in verschiedenartigster Weise nahe tritt; von der Pracht, Fülle und echt italienischen Farbensattheit, die hier mit verhältnismässig geringen Mitteln erreicht ist, entzücken uns noch eine solche Fülle kleiner interessanter Einzelzüge, dass man, einmal in das Studium dieses herrlichen Adagios vertieft, nicht müde wird, es immer aufs neue zu bewundern und mit wachsendem Genusse weiter und weiter zu hören.

Das imposante Finale mit den grossartigen Chören, die in ihrer Wirkung mit jenen der Meyerbeerschen Schwerterweihe in den Hugenotten wetteifern, gelangt selten zur Aufführung. Berlioz entfaltet hier alle Mittel der grossen Oper und bringt für das gesamte Werk einen imposanten Abschluss zustande.

Wie gesagt, möchte ich im Interesse des Autors gerade eine Gesamtaufführung dieses eigentümlichen Werkes nicht empfehlen, wohl aber ein recht häufiges Vorführen der einzelnen vorhin ausführlicher besprochenen Sätze, die das Publikum bei öfterem Hören gewiss immer lieber gewinnen würde, wie sie auch unserem Konzertrepertoire sehr zur Erfrischung gereichen könnten.

Dagegen wird es sich stets empfehlen, die formell am abgerundetsten und einheitlich gestaltete Symphonie Harold in Italien stets vollständig und ungekürzt aufzuführen. Berlioz hat sich hier Child Harold, den Helden des grossen Byronschen Epos, ausersehen, dessen schwermütiger Charakter durch eine Solo-Bratsche dargestellt werden soll, während im übrigen verschiedene landschaftliche italienische Bilder die Staffage abgeben. Letztere wird aber, da das Orchester begreiflicherweise Berlioz mehr interessierte und in Anspruch nahm, als das erwähnte nicht einmal sehr ausgiebige Soloinstrument, mehr und mehr zur Hauptsache, bis im Finale, einer etwas wilden Räuberorgie, die Bratsche fast gänzlich verschwindet und das Orchester allein unsere Teilnahme in Anspruch nimmt.

Der erste Satz, wohl der schönste des Werkes, zeigt uns die eigentümlichen oft ernsten und mysteriösen Zauber der italienischen Gebirgslandschaft. Es erschreckt vielleicht idealistische Gemüter, wenn der Realist Berlioz zum Anfang das langsame Dahinhumpeln des Vetturino oder der Post-

kutsche nachahmt; sowie er aber mit ein paar kräftigen Accorden die Gebirge uns vor die Augen stellt, mit einem wunderbaren Orchestereffekt ein plötzlich die trüben Wolken durchbrechender Sonnenstrahl vors Gehör gezaubert worden ist, fühlen wir uns von Poesie umrauscht und folgen willig der Leitung des Komponisten. Das „Allegro" unterscheidet sich von andern, klassischen Symphoniesätzen eigentlich nur dadurch, dass es zwei Einleitungen besitzt, Berlioz eines besonderen Allegro bedarf, um in den schnellen Hauptsatz einzumünden, sowie ferner durch die Mitwirkung der Solobratsche, welche in den drei ersten Sätzen übrigens höchst effektvoll behandelt worden ist und dabei doch nirgends zudringlich wirkt. Wenn bei alledem auch dieser schöne erste Satz auf manche Hörer einen befremdlichen Eindruck hervorbringt, so ist jedenfalls die sich auf keiner Partiturseite verleugnende Originalität, insbesondere seine, die deutschen Gewohnheiten oft unsanft aufrüttelnde eigentümliche Behandlung des rhythmischen Elements daran schuld. Im ganzen kann man Berlioz nur dankbar dafür sein, dass er dieser Seite der Tonkunst soviel Sorgfalt gewidmet; denn sowohl Mendelssohns Schule wie auch Schumann, besonders in seinen Symphonieen und Kammermusikwerken, waren einer rhythmischen Monotonie verfallen, die anfangen konnte bedenklich zu erscheinen. Sah es doch fast aus, als sei die Gruppierung zu (und Gegenüberstellung von) je 8 Takten geradezu künstlerisch sanktioniert und erfordere es ein besonderes Raffinement, diesem Bannkreise zu entfliehn! Ein Blick auf Vater Haydn hätte freilich genügt, zu zeigen, wie dies möglich sei; denn Haydn bewegt sich bekanntlich mit der grössten Sorglosigkeit und geniert sich nicht, alle Augenblicke durch Hineinwerfen eines kecken Taktes die regelmässigsten Gruppierungen ins Gegenteil zu verkehren. Da seinem Beispiele aber keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so müssen wir Berlioz immer verpflichtet sein, dass er einer vernachlässigten Seite in der Kompositionspraxis wieder mehr Teilnahme zugewendet hat.

Der zweite Satz, der weltbekannte Pilgermarsch, hat sich frühzeitig allgemeine Beliebtheit errungen. Die Instrumentation desselben, obwohl nur mit geringen Mitteln bestritten, verdient den allerhöchsten Preis; es liegt ein Duft und mystischer Zauber über diesem poetischen Gebilde, in welches von Zeit zu Zeit ein tiefer glockenähnlicher Ton, gewissermassen als die Grundfarbe des Ganzen, hineinklingt, der mit Worten nicht zu beschreiben ist.

Echt realistisch beginnt der dritte Satz (Ständchen), indem hier Berlioz mit ganz einfachen Orchestermitteln, einer Zusammenwirkung von Oboe, Piccoloflöte, sowie mehreren eigentümlich verwendeten Bratschen-, Clarinett- und Fagottklängen die Dudelsackmusik der römischen Pifferari so täuschend nachgemacht hat (in der Ähnlichkeit des Schalles und der Farbenwirkung nämlich), dass aus diesem einzigen Beispiele die enorme Virtuosität des Meisters in der

Orchestration unwiderleglich zu beweisen wäre. Im übrigen leidet dieser Satz daran, das Berlioz manchmal zu vieles zu gleicher Zeit sagen will und dadurch die Klarheit beeinträchtigt.

Grosse Vorwürfe hat man immer gegen die Wildheit des letzten Satzes erhoben, der allerdings italienisches Räuberleben in Gestalt einer durchaus realistisch gemalten Orgie darstellt. Aber sowie man sich mit dem Darstellungsobjekt zufrieden giebt (und warum sollte die Tonkunst nicht auch einmal italienisches Räuberleben darstellen?), so muss man gerade diesen Satz als eine besonders gelungene, durchaus Genialität bekundende Meisterleistung bewundern. Auch giebt er dem Werke einen höchst farbigen, glänzenden Abschluss. Im Orchester werden allerdings bedeutende Mittel entfaltet, insbesondere die aussergewöhnlichen Schlaginstrumente, wie Becken, ziemlich häufig in Anspruch genommen; doch stört dies, weil mit der poetischen Grundidee übereinstimmend, niemals den verständigen Hörer. Jedenfalls würde das musikalisch reiche und schöne Werk aber schwer geschädigt, wenn man aus Furcht vor der Wildheit der Wirkung das Finale einfach fort liesse, wie dies von Seite ängstlicher Dirigenten so oft geschehen ist.

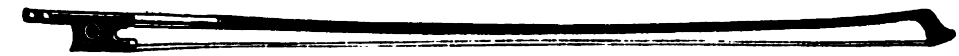
Häufig aufgeführt wird jetzt in Frankreich und England Fausts Verdammung, die neuerdings auch in Deutschland Eingang zu finden scheint. Man hält sie im allgemeinen für Berlioz' Hauptwerk, und es sprechen manche Gründe für die Richtigkeit dieses Urteils. Der Form nach ist sie gewissermassen als weltliches Oratorium aufzufassen, wenn auch hier und da rein instrumentale Sätze untermischt sind. Dass sich auch in dieser Komposition manche Bizzarrerieen und Willkürlichkeiten vorfinden, soll gar nicht geleugnet werden. Mit dem Goetheschen Faust hat das Werk wenig Gemeinsames; wenn auch der deutschen Dichtung manche Bilder entnommen sind. Eine Verdammung Fausts widerspricht sogar vollständig der Grundidee des Goetheschen Werkes. Berlioz hat sich eben das, was ihm der musikalischen Malerei wert erschien, zusammengestellt; es kommt ihm auch nicht darauf an, Faust nach Ungarn zu verlegen, damit der Meister den Racoczy-Marsch, der allerdings ganz genial behandelt ist, anbringen kann; dann muss neben Gretchen auch der Ariel mit seinen Luftgeistern aus dem zweiten Teile des Faust herbei, um ein duftiges Stück zu ermöglichen. Wir bekommen ferner eine schöne Darstellung der Osterscene, wie eine sehr glutvolle, wirklich hinreissende Musik enthaltende Liebesscene zwischen Faust und Margarethe zu hören, das infernale Mephistoständchen wird uns nicht geschenkt, noch weniger eine regelrechte Höllenfahrt und eine sehr drastische Darstellung der Hölle selbst, der dann in der Verklärung Gretchens der Himmel gegenüber gestellt wird.

Aber so sonderbar auch die Zusammenstellung berühren mag, die Musik als solche, eine gewisse Gleichmässigkeit der angewandten Mittel,

und eine grossartige Meisterschaft im Technischen, welche auch der Einheitlichkeit des Stils zu gute kommt, verbinden sich hier, um uns sehr intensive und nachhaltige Eindrücke zu gewähren. Auch kann man eine Gesamtaufführung dieses Werkes viel eher billigen und mit viel mehr Sicherheit empfehlen als eine eben solche von der Romeo und Julia-Symphonie. In so und so vielen Nummern, wie der Osterscene, dem Racoczy-Marsch, dem Sylphenchor, dem grossen Liebesduett, dem Mephistoständchen bekommen wir so eigentümliche, nur Berlioz gehörende und dabei wirklich reizvolle Musik zu hören, dass man sich nicht nur die allerdings unheimliche, aber höchst originelle, interessante, raffiniert gemachte und aufregende Höllenfahrt gefällen lässt, sondern auch über die Hölle selbst wegkommt, in welcher es allerdings sehr sonderbar und nicht gerade musikalisch zugeht, die betreffenden Versammelten auch nicht mehr französische, sondern swedenborgische Worte singen, unter denen mir das oft wiederholte „Diff! Diff!" einen keineswegs tragischen Eindruck gemacht hat. Sehr schön gelungen ist Berlioz dagegen die Verklärung Gretchens, die das Werk schliesst (ein grosses Chorstück in Des-dur), und in dem mit einer eigenartigen Verwendung der Knabenstimmen eine der allerüberraschendsten Wirkungen hervorgebracht wird.

Das kleinere Oratorium, die Kindheit des Herrn, bestand ursprünglich nur aus dem ersten Teil, welcher aus drei Stücken sich zusammensetzte. Auf eine pastoral gehaltene Einleitung folgte ein Chor gleichartigen Charakters, während ein Tenorsolo, in dem die Flucht aus Ägypten erzählt wird, und das mit einem unsichtbaren, sehr reizend wirkenden Engelchor abschliesst, die dritte Nummer bildete. Berlioz hatte mit diesem Werke Kritiker und Publikum irre führen wollen, indem er, mit ganz geringen Orchestermitteln instrumentierend, einen altertümlichen Ton anschlug und das Opus als ein Produkt der früheren niederländischen Kunst bezeichnete, das er irgendwo aufgefunden haben wollte. Die Mystifikation gelang ihm auch, — wunderbarerweise, möchte ich hinzufügen, — denn allein in dem Hirtenchore findet sich eine so originell-moderne harmonische Wendung, dass wenig Scharfsinn dazu gehörte, den neuzeitlichen Ursprung des Werkes zu verkennen. Diese drei Nummern sind aber, hiervon abgesehen, von grossem Reiz und echt musikalischer Wirkung; auch beweisen sie aufs deutlichste, wie übrigens auch der Pilgermarsch im Harold und die Liebesscene in Romeo und Julia, dass Berlioz grosser Orchestermittel keineswegs bedurfte, um sehr bedeutende musikalische Reize zu entfalten.

Später fügte er noch zwei Teile hinzu, in denen sich mitunter recht sonderbare Dinge finden. So hat er unter anderem versucht, etwas der alt-hebräischen Musik ähnliches hervorzubringen, und ist bei der Gelegenheit, wie es nicht anders zu erwarten war, manchmal der Geschmacklosig-



keit verfallen. Sehr schön wirkt aber der a capella gesetzte Schlusschor, der an und für sich recht edle Musik enthält und durch die Hinzuziehung eines von den vier Stimmen des gemischten Chores umgebenen Solo-Tenores ein ganz eigentümlich zauberhaftes Kolorit erhalten hat.

Ein entschieden bedeutendes Werk ist auch das grosse Requiem, welches wohl nur, weil Berlioz die ungeheuersten Chor- und Instrumentalkräfte beansprucht, nicht häufiger aufgeführt wird. In einer wesentlich eingeschränkten, auf die Kräfte des gewöhnlich grossen Orchesters reduzierten von Carl Goetze gelieferten Bearbeitung, bei welcher wunderbarerweise auch sämtliche Schlaginstrumente ausser den Pauken weggelassen worden sind, hat es der verstorbene Riedel in Leipzig mehrmals in der Originalbesetzung, aber 1885 Mottl in Karlsruhe, später auch Schuch in Dresden und Ochs mehrfach in Berlin zur Aufführung gebracht. Kirchenmusik wolle man in demselben nicht finden, wenn auch nicht geleugnet werden soll, dass eine gewisse düstere und den Textesworten angemessene feierliche Gesamtstimmung sich bemerkbar macht. Berlioz mochte insbesondere durch die herrliche, das Weltgericht malende Dichtung des Dies irae angelockt worden sein, da derartige gigantische Stoffe gerade auf ihn stets einen grossen Reiz ausübten. Für das Tuba mirum nahm er denn auch die ungeheuersten Mittel, u. a. 12 Posaunen, und eine Menge von Schlaginstrumenten in Anspruch. Da aber gerade hier, wahrscheinlich um die denkbar grösste Schallfülle zu ermöglichen, der Komponist sich mit den einfachsten Harmonieen begnügt, so wird mehr eine akustische als musikalische Wirkung erzeugt, und es bleibt nach der letzteren Seite hin eine gewisse Enttäuschung unvermeidlich.

Das Requiem besitzt aber auch Partieen von absoluter rein musikalischer Wirkung und hierzu zählen besonders die Anfangs- und die Schlussnummer, in welch letzterer das Thema „te decet hymnus“ der Anfangsnummer sich wiederholt; ferner die grossen Anschwellungen, mit welchen das Dies irae beginnt, sowie gewisse Partieen aus dem Sanctus und dem Lacrymosa. Es atmet in diesem Werk eine gewaltige herbe Grösse, die an Michel Angelo erinnert, aber die Befriedigung des religiösen Gemütslebens wird nicht angestrebt; — äusserliche Tonmalerei, allerdings der imposantesten Art, bildet den eigentlichen Zweck des Autors. Etwas ähnliches kann man von dem dreichörigen Tedeum des Komponisten sagen, das vereinzelte Aufführungen in Deutschland erfahren hat und zu seinen glanzvollsten, imponierendsten, aber nicht etwa zu den wärmsten Schöpfungen zählt, die er uns gegeben. An Glanz der Wirkung überbietet es fast noch das Requiem, an Fülle der Gedanken steht es jedoch entschieden nach.

Es wäre schliesslich noch der Berliozschen Opern zu gedenken. Diese haben sich bis jetzt nicht so viele Sympathieen zu erringen gewusst,

Nur mit dem Kontrapunkt lebte der Meister auf gespanntem Fusse, und die Antwort, die Cherubini ihm auf seinen Ausspruch: „Ich hasse die Fuge“ gab, und die lautete: „Und die Fuge hasst Sie“, war keineswegs unverdient. Eine genauere Kenntnis dieses Zweiges der kompositorischen Thätigkeit würde seinen symphonischen und kirchlichen Werken nur zu statten gekommen sein; zu vergessen ist aber nicht, dass Berlioz in einer Zeit lebte, in der der Kontrapunkt gerade etwas in Verruf gekommen war, so dass er, was die Vernachlässigung desselben betrifft, vor manchen deutschen und fast allen ausländischen Komponisten nicht zu erröten brauchte.

Er gehört jedenfalls zu den alleroriginellsten Gestalten der gesamten Musikgeschichte, man kann ihn, wie gesagt, mit einem gewissen Rechte den französischen Beethoven nennen, und wenn er den ganz grossen Meistern nicht völlig ebenbürtig zur Seite zu stellen ist, so dürfte mehr seine zu Bizarrerieen und launenhaften Seitensprüngen neigende Natur, als seine ungewöhnliche Begabung und sein ungewöhnliches Können daran Schuld tragen.

Mit dem von ihm sehr verehrten Gluck hatte er gemeinsam, was auch diesen vor den meisten Zeitgenossen auszeichnete und Otto Jahn in seiner Mozartbiographie mit den schönen Worten ausspricht: „Gluck hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Grosse.“

Dieser Zug zur Grösse, die allerdings häufig mit Herbigkeit gepaart ist, muss Berlioz zugesprochen werden, und dieser Zug erhebt ihn über viele Zeitgenossen, insbesondere die Meister der französischen grossen Oper. Wenn ihr Ruhm einstmals den seinigen weit überglänzte, so beginnt er nunmehr bereits zu erblassen, während die Erscheinung des einsamen stolzen Berlioz in hellerem Lichte strahlt!





MINNA WAGNER GEB. PLANER



I. 15/16



MINNA WAGNER, GEB. PLANER

Von Wilhelm Tappert-Berlin

Minna Wagner! Sympathie und Antipathie — besonders die letztere — haben das Bild der braven Frau und edlen Dulderin modifiziert. In gewissen Kreisen herrscht die irrige Vorstellung, Minna Wagner sei eine geistig minderwertige Natur und daher gänzlich unfähig gewesen, ihren Mann zu begreifen und zu verstehen. Dass sie dem Fluge seines Genius zuletzt — nach Tannhäuser und Lohengrin — nicht mehr folgen konnte, soll zugegeben werden. Vermochten das andere, die sich gar „klug und weise" dünkten? Man lese doch nur, was uns schwarz auf weiss überliefert ist aus der Zeit des Sturmes und Dranges! Man erinnere sich, wie es den „Meistersingern" 1870 in Berlin erging, wie Rheingold und Walküre anfänglich (1869 und 1870) und auch noch später aufgenommen wurden. Vom „Tristan", als einem ganz exceptionellen, für die blöde Masse eigentlich noch heute unverständlichen Werke, gar nicht zu reden.

Manchem dünkte es angemessen, Richard Wagners erste Frau einfach zu ignorieren oder sie höchstens mit etlichen dürftigen Zeilen abzufertigen. Selten wird ihrer ohne abfällige Bemerkungen gedacht. Einzelne schielen dabei wol nach dem heutigen Bayreuth, in dem gewiss thörichten Glauben, dort „Anerkennung" für jede Liebedienerei zu finden, andere handeln so, weil sie nicht genügend über Leben, Schicksale und Charakter der treuen Gefährtin des Meisters unterrichtet sind. Zur Belehrung für alle habe ich mich entschlossen, diesen Artikel zu schreiben.

Minna Planer, die dritte Tochter des Mechanikus Planer in Dresden, wurde geboren —; hier stock' ich schon! Die Grabschrift, mitgeteilt in No. 9 der „Musik", nennt als Geburtstag den 5. September 1809, darnach wäre Minna beinahe vier Jahre älter gewesen als Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813). Ein Totenschein (Kopie), den Herr Curt Mey sah, hat 1813 als Geburtsjahr. Auf keine dieser Angaben möchte ich schwören. Ebensowenig auf die Richtigkeit der drei Vornamen, welche das Grabkreuz in Dresden enthält: Christiane Wilhelmine Minna; von den beiden letzten dürfte einer zu viel sein. In den Büchern der Tragheimer Kirche zu Königsberg, wo am 24. November 1836 Wilhelm Richard Wagner mit

Christine Wilhelmine Planer getraut wurde, findet sich das Alter des Bräutigams mit 24 Jahren, das der Sponsa (Braut) mit 23 Jahren vermerkt. Das Alter Wagners ist erweislich falsch notiert, das Alter der Braut höchst wahrscheinlich auch.

Dass Minna in der That älter war, ist mir übereinstimmend von einzelnen ihrer Dresdener Bekannten versichert worden. Wie gross der Unterschied gewesen sein mag, das lässt sich heute ohne zeitraubende Nachforschungen kaum noch ermitteln. Ich werde später Veranlassung haben, der lächerlichen Übertreibung zu gedenken, welche im Laufe der Zeit in Betreff dieser Altersdifferenz unter den Leipziger „zärtlichen Verwandten" entstanden war und als „Familientradition" gehegt wurde.

Minna Planer widmete sich der Bühne. Als Schauspielerin lernte sie Wagner in Magdeburg während seiner dortigen Kapellmeisterthätigkeit (1834—1836) kennen und — lieben. War sie „erste Liebhaberin"? War ihr Gebiet die „Tragödie"? Oder trifft Glasenapp das Richtige, wenn er sie „erste tragische Liebhaberin" nennt? Selbst darüber lassen uns die Überlieferungen im Unklaren. Nur das eine ist sicher: Tänzerin war sie nicht. Faselanten haben auch das behauptet. Wagner und Minna verliessen Magdeburg und sein Stadttheater gleichzeitig Ostern 1836. Minna ging nach Königsberg, Wagner fand kein neues Engagement. Er hatte am 29. März die einzige (übereilte!) Aufführung des „Liebesverbots" ermöglicht und hoffte, diese Oper in Berlin am Königstädtischen Theater anbringen zu können. Zwei Monate dauerten die Verhandlungen in Berlin; sie führten schliesslich zu keinem Resultat. Nach Leipzig mochte Wagner nicht zurück. Da schrieb ihm Minna, in Königsberg solle die Musikdirektorstelle besetzt werden, er möge sich darum bewerben. Anfang August 1836 traf Wagner in Königsberg ein; die Stelle war aber noch nicht frei, erst im Juli 1837 begann Wagner seine Thätigkeit. Schon im November 1836 war der eheliche Bund geschlossen worden. Wagner hoffte für sein künstlerisches Schaffen das Beste, fand jedoch in der „besitzlosen Häuslichkeit" mehr Trübsal als Behagen.

Glasenapp widmet in der ersten Auflage seiner Wagner-Biographie (1876) der Vermählung nur anderthalb dürre Zeilen; in der dritten Auflage (1894) ist Minna „die beliebte, junge und schöne Schauspielerin", deren Liebe und Treue zunächst anerkannt werden, dann aber folgt die übliche Litanei, aus der wir zu entnehmen haben, dass die arme Frau unfähig war, ihres Mannes Grösse zu fassen, dass sie — kurz und bündig gesagt — nicht fliegen konnte! (Ging's anderen etwa besser?) — Der Bankerott des Theaters machte Wagner abermals brotlos. Er wandte sich an einen alten Gönner, Heinrich Dorn, der damals in Riga als angesehener, einflussreicher Musiker lebte, und bat ihn um freundliche Protektion. Holtei hatte im September 1837 die Leitung des Rigaer Stadttheaters

übernommen; der Fürsprache Dorns gelang es, Wagner die Stellung als Kapellmeister zu verschaffen. Minna wurde nicht engagiert; sie ist in Riga nur viermal als Gast aufgetreten. (April 1839.)

Wagner kam mit Schulden aus Königsberg. Wie Dorn erzählt, vergrösserten sich diese Schulden „lawinenartig", zum Teil durch die lebenslustige (?) Gattin, die ihrem eigentlichen Berufe zur Bühne für immer entzogen war. Die Gläubiger drängten, sie belästigten den Direktor Hoffmann, Holteis Nachfolger, Wagner erhielt seine Kündigung. Zwei Monate dirigierte Dorn die Oper ohne jedes Honorar. Die Besoldung empfing Wagner aus der Theaterkasse als Reisegeld, dadurch wurde ihm die Flucht ermöglicht. (Flucht ist die einzig richtige Bezeichnung.) Bis Anfang März 1839 hatte er als Dirigent in Riga fungiert.

Es war damals nicht leicht, so ohne weiteres aus Russland zu verschwinden. Jeder musste erst den Nachweis führen, dass er alle Verbindlichkeiten gelöst habe. Die Grenze wurde sehr streng bewacht. Dorn erzählte 1877 die romantischen Umstände, unter denen es Wagner glückte, deutschen Boden zu gewinnen. Ein Königsberger Kunstfreund, der Kaufmann Abraham Möller, gewandt und entschlossen, wusste Rat und traf alle Vorkehrungen so, dass Wagner und Minna in Pillau als Gerettete das Schiff besteigen konnten. Wie der Leipziger Familienklatsch nachträglich diese Episode erzählte und deutete, werde ich später mitteilen.

Wagner ging nach Paris, vollendete den „Rienzi" und komponierte den „Fliegenden Holländer". Traurige Jahre waren es, die er dort verlebte und mit ihm die treusorgende Minna. Dann kam (20. Oktober 1842) der glänzende Erfolg des „Rienzi" in Dresden, und die Anstellung des Komponisten als königlich sächsischer Hofkapellmeister, bis die Wirren des Jahres 1849 alles jäh vernichteten. In der Schweiz fand der politische Flüchtling Wagner ein Asyl. Nach dem Pariser Tannhäuser-Skandal (1861) trennte sich Wagner von seiner Minna, nicht für immer und auch nicht eigentlich im Bösen, sondern gezwungen durch die trostlosen Verhältnisse. Sie hat ihn 1862 in Biebrich besucht, er war bei ihr in Dresden nach erfolgter Amnestierung. Aber ein wirkliches, dauerndes Zusammenleben fand nicht mehr statt und am 25. Januar 1866 schloss der Tod die treuen Augen der vielgeprüften Frau.

Um das Charakterbild der ersten Gattin Richard Wagners in richtige Beleuchtung zu stellen, werde ich zunächst mit den Urteilen der Zeitgenossen, welche sie persönlich gekannt haben, mich befassen. Heinrich Dorn erzählt in seinen Erinnerungen an Wagner von dem freundschaftlichen Verkehr in Riga: „unsere Frauen harmonierten sehr gut mit einander". Der Maler Friedrich Pecht begegnete (1839—1842) Richard Wagner in Paris und schrieb 1883: „uns allen gefiel die bildhübsche Frau Wagner, eine herzensgute, brave, aber doch innerhalb eher schwunglose

und nüchterne Natur, die zwar mit ganzer Seele an dem Gatten hing, aber im Grunde keine Ahnung von seiner Bedeutung hatte." Graf Beust (Autobiographie. 1886) bezeichnet Minna als höchst liebenswürdig und vortrefflich. „Sie war eine hübsche Frau, sehr sanften Charakters." Franz Liszt besuchte 1853 den Freund in Luzern und schrieb an die Fürstin Wittgenstein: „Sa femme n'est plus pas belle, et assez engraissée, mais elle a de bonnes façons et fait son ménage, même sa cuisine."

Eingehend beschäftigt sich Ferdinand Praeger in dem 1892 erschienenen (nicht lange nachher zurückgezogenen) Buche: „Wagner, wie ich ihn kannte", mit dem Verhältnis Wagners zu seiner ersten Frau. Er kannte sie und gedenkt der trüben Königsberger Zeit (1836—1837) mit folgenden Worten: „Es war eine Zeit des Leidens und der Not. Ich erinnere mich ganz wohl, dass Wagner, als er mir diesen jammervollen Zeitraum beschrieb, mitleidig auf die aufmerksam zuhörende Minna wies, und sehr gefühlvoll sagte: Das arme Weib da — die arme Minna, hatte damals eine böse Zeit mit mir durchzumachen, und hat sicher damals auch ihren übereilten Schritt bereut. Doch der liebevolle Blick, den Minna ihm zuwarf, widersprach hinlänglich jedem solchen Verdacht."

„Minna wurde" — so heisst es weiter — „durch die Not zur wahren Heldin. Die ganze Pariser Leidenszeit war eine ununterbrochene Kette von Aufopferung seitens der guten Minna, und nie sprach Wagner davon, ohne dass ihm die Erinnerung ihrer Hingebung Thränen brachte. Alle und jede Arbeit im Hause wurde von ihr mit grösster Bereitwilligkeit verrichtet — sie scheuerte, wusch die Wäsche, kochte und flickte — Wagner vergass nie, diese Lebens-Episode als den Prüfstein von Minnas Wert zu bezeichnen."

Wagner dirigierte 1855 in London die philharmonischen Konzerte, Praeger hatte die Berufung des deutschen Meisters angeregt und vermittelt. Minna war in der Schweiz geblieben, schrieb aber fleissig, und Praeger versichert: „Ein Brief aus Zürich von seinem Weibe war immer das Tröstlichste für Wagner, über den die englische Kritik wie toll herfiel. Jeder kleinste Beweis von Treue und Sorgfalt, jedes kleinste selbstgefertigte Geschenk machte ihn froh, rührte ihn wie ein Kind."

Im Sommer 1856 besuchte Praeger seinen Freund Wagner in Zürich und blieb dort zwei Monate. Die gewonnenen Eindrücke fielen wiederum sehr zu Gunsten der verkannten Frau aus. „In Wagners Minna erkannte ich ein Muster der Ergebenheit. — Sie war ihm treu ergeben, sah ihm an den Augen ab, was er wünschte, that alles, was ihm Freude machen konnte und machte dabei nicht die geringsten Ansprüche; seine Zufriedenheit war ihre Belohnung. Wagner schuldete dem guten Weibe eine endlose Rechnung, ihre Bescheidenheit jedoch liess ihn das nie entgelten. Minna war der

gute Engel Wagners und die grossen Werke, die er schuf, verdanken alle einen Teil der liebenden Sorgfalt des Weibes in dieser doch nie im vollen Sinne des Wortes glücklichen Ehe."

Richard Pohl veröffentlichte 1883 in der Allgemeinen Zeitung einen Artikel: „Bei Richard Wagner" und schildert darin seinen Besuch „im Schweizer Asyl", August 1857. Da liest man u. a.: „Wagners schnell gealterte Gattin mit ihrem ziemlich nüchternen, gutmütigen, aber hausbackenen Wesen" — — „in Wagners Gegenwart verhielt sie sich meist still; wenn man sie allein traf, machte sie ihrem Herzen Luft. Sie konnte absolut nicht verstehen, wie ihr Gatte sich jahrelang mit Projekten trug, die nicht die geringste Aussicht auf Verwirklichung hatten. Von den ‚Nibelungen' hoffte sie nichts. — — Dass diese beiden Naturen nicht harmonieren konnten, sah man auf den ersten Blick."

Wieder muss ich hier fragen: was erwarteten andere vom Ringe des Nibelungen? Ich verweise auf mein „Wagner-Lexikon", dort findet man die Aussprüche und Urteile der „Kapacitäten und Autoritäten" über Wert und Bedeutung des Nibelungen-Mythus als Opernstoff, über Wagners Dichtung und seine Musik. Pohl fand Minna Wagner gealtert. Not und Gram verjüngen und embellieren den Menschen freilich nicht.

Bélart, dessen Publikationen nur mit Vorsicht zu gebrauchen sind, schrieb unlängst über Minna: „Wagner hat in der Dichtung der Walküre einzelne Züge der Fricka von ihr entlehnt, insofern als ihr Geist ganz ausgefüllt war durch konventionelle sittliche Vorstellungen, ihr Sinn aufging in der hergebrachten Alltagswelt und ihren eng gebundenen sittlichen Anschauungen. Dem Ring stand sie skeptisch gegenüber, sie hielt Rienzi für das Höchste. (Das wissen wir bereits!) Die Zeitgenossinnen in Zürich schildern sie als gute Hausfrau, die aus wenig Vieles zu machen wusste."

Malwida von Meysenbug, die Verfasserin der „Memoiren einer Idealistin" lernte Wagner in Paris kennen, sie verkehrte mit ihm und seiner Frau. Ihre Beobachtungen dürfen hier nicht fehlen. Minna empfängt darin nur ein karges Lob: „Es war mir schon im vergangenen Winter klar geworden, dass Wagners Frau so wenig zu ihm passe, dass sie nicht im Stande war, ihn über die vielen Missverhältnisse und die Ungunst seiner Lebenslage zu erheben, oder sie mit Seelengrösse und weiblicher Anmut zu mildern. — — Von jeher hätte ihm ein hochgesinntes, verständnissvolles Weib zur Seite stehen müssen. — Frau Wagner wollte vermitteln, indem sie von dem Genius Konzessionen an die Welt verlangte, welche dieser nicht bringen konnte, nicht bringen durfte. Aus dieser gänzlichen Unfähigkeit, das Wesen des Genius zu begreifen, entstand nun fast täglich Pein und Qual im Zusammenleben. — Dennoch war Frau Wagner eine gute Frau und in den Augen der Welt entschieden der bessere und der leidende Teil. — Auch

Blandine Ollivier (Liszts Tochter) war der Ansicht, dass wol kaum je zwei unpassendere Menschen zu einem so engen Bunde zusammengeführt worden seien."

Was Mephisto dem Faust erwidert:

> Mein guter Herr, ihr seht die Sachen,
> Wie man die Sachen eben sieht,

das liesse sich auch den Damen entgegenhalten, welche sich einbildeten, Minna hätte durch „Seelengrösse und weibliche Anmut" die Missverhältnisse der Lebenslage Wagners beseitigen oder mildern können. Ich will nicht bestreiten, dass jemand höchst „anmutig" hungern kann, aber den Hunger stillt weder Seelengrösse noch „Anmut". In diesem Punkte ist kein Unterschied zwischen Plebejern und Aristokraten, hier sind wir alle gleich!

Weissheimers lesenswertes, interessantes, offenherzig geschriebenes und wegen der letzteren Eigenschaft von einer gewissen Clique verunglimpftes Buch: „Erlebnisse mit Wagner, Liszt und vielen anderen Zeitgenossen", Stuttgart und Leipzig, 1898, gedenkt des Besuches, den Minna 1862 ihrem Gatten in Biebrich abstattete: „Im Frühjahr wurde Wagner durch den Besuch seiner Frau überrascht. Die ‚gute Minna' wollte ihm eine Freude machen und kam ganz unerwartet aus Dresden an. So sehr ihn dieser gut gemeinte Überfall auch rührte, so verhehlte er mir doch nicht, wie ungelegen er ihm komme. Beider Individualitäten waren leider allzu verschieden: Sie, die bescheiden-bürgerliche Frau, welche die Güte und Hingebung selber gewesen — und er, das himmelstürmende Genie, das keine Grenzen kannte! Frau Minna schwelgte noch in Erinnerung der schönen Tage in Dresden, als Rienzi dort neu war" u. s. w.

Paul Amand Challemel-Lacour nannte 1860 Minna Wagner: „la meilleure des femmes d'artiste", und um dieselbe Zeit behauptete der Pariser Wagnerfreund Gaspérini, sie wäre „une vaillante créature".

Drei Schwestern Richard Wagners hatten sich in Leipzig gut verheiratet, Rosalie, geb. 1803, die Gattin des Dr. Oswald Marbach, starb schon 1837, Luise, geb. 1805, gest. 1872, vermählte sich mit Friedrich Brockhaus, Hermann Brockhaus führte Ottilie Wagner (1811—1883) heim. Vor zwanzig und mehr Jahren nahm ein Bekannter Veranlassung, Herrn Marbach wegen seiner Schwägerin Minna zu interpellieren. Die recht offenen Mitteilungen liegen in Gestalt eines Berichtes vor mir, der vier Folioseiten ausfüllt. Ich unterdrücke als entbehrlich den grössten Teil, das übrige genügt, um zu zeigen, wie man innerhalb der Familie über Waguer und Minna dachte und sprach. Marbach erzählte: Wagners erste Frau war eine schöne Erscheinung, die einer herumziehenden Schauspielertruppe — vielleicht auch Bande zu nennen — angehörte. Richard liess sich als noch wenig reifer Mensch von 22—23 Jahren durch die 7—8 Jahre (?) ältere Person (!!) fesseln und heiratete sie gegen den Willen der

Seinigen. Die Familienzugehörigkeit der Frau Wagner ist von den übrigen Mitgliedern nie anerkannt worden. Marbach bezweifelte auch Minnas eheliche Treue und stützte seine Ansicht darauf, dass die holde Gattin von Königsberg aus mit einem Leutnant durch die Lappen gegangen sei. Dem böszüngigen Eifer der Leipziger Klatschbasen war es nach und nach gelungen, den Königsberger Kaufmann, Menschen- und Kunstfreund Abraham Möller, in einen schneidigen Offizier zu verwandeln. Ja, ja, die lieben Angehörigen!

Theophil Zolling, Herausgeber der „Gegenwart", brachte in seinem Blatte (Jahrgang 1899, Nr. 40—42) höchst wertvolles Material zur Beurteilung der so vielfach und geflissentlich verkleinerten Frau Minna Wagner. Ich citiere vorerst wörtlich, was als Einleitung dienen kann: „Ein Päcklein bisher sorgsam gehüteter Briefe, die Minna an eine Freundin in Berlin schrieb, ist dazu angethan, ein freundliches Licht auf diese im Dunkel gelassene Frau zu werfen. Sie sind nur zum kleinsten Teile zum Abdruck geeignet. — Dass Minna die Vorwürfe Glasenapps und seiner Hintermänner nicht verdient, geht klar aus ihren Briefen hervor. Auch hier erscheint sie als aufopfernde Lebensgefährtin." Wie mir Zolling sagte, wirken die brieflichen Mitteilungen über die Züricher Vorgänge (1858) erschütternd. Den Namen der Dame hat er mir nicht genannt.

Diese Berliner Freundin gab dem Herausgeber der „Gegenwart" eine lebhaft gefärbte Schilderung, Minna betreffend. „Frau Wagner war um 1850 herum eine stattliche, hübsche Erscheinung. Ohne auf der gleichen Bildungsstufe mit ihrem Manne zu stehen, besass sie doch, was das Gemüt, die wirkliche Herzensgüte betraf, viele Haupteigenschaften, in denen sie ihm weit überlegen war, um derentwillen man sie lieb haben und ehren musste. In den schwersten Zeiten, wo es beiden oft am Allerunentbehrlichsten fehlte, hat sie es trefflich verstanden, dem von ihr verehrten Manne und Künstler die Sorge ums tägliche Brot und die bittre Prosa jeder Stunde möglichst fern zu halten. Wo eine andere geschwärmt oder schlechte Verse gemacht hätte, handelte sie. — Als sie sich mit Wagner vermählte, war sie die schöne, gefeierte Tragödin und er der noch unberühmte, immer überschuldete Musiker."

Zolling veröffentlichte sieben Briefe, die Minna Wagner in den Jahren 1858—1861 geschrieben hat. Nach der Trennung im August, veranlasst durch die Züricher Katastrophe, richtete Minna von Dresden aus am 29. Dezember 1858 einen Brief nach Berlin, in dem es heisst: „Der verhängnisvolle Tristan, den ich seines Anlasses wegen gar nicht liebe, scheint nur mit grossen Unterbrechungen und Anstrengungen in das Leben gerufen werden zu können. Wollen sehen, was bis dahin noch alles geschieht. Mir scheint es, als ob bei solchen Arbeiten kein Glück wäre. Vielleicht irre ich mich hierin. — — Richard schreibt mir viel und herzlich, ich ihm

auch, dennoch aber wünsche ich ein Zusammensein mit ihm noch sehr fern. Ich würge immer noch daran, aber es will nicht hinunter."

Nach der ersten Dresdener Lohengrin-Aufführung (6. August 1859) schrieb Minna: „Ich liebe diese Oper sehr. An mir hat er gewiss eine glühende Verehrerin seiner früheren Werke. Mir ist es, als hätte ich sie mit geschaffen, wo ich ihn währenddem pflegen und alle häuslichen Sorgen allein auf meine Schultern nehmen durfte. Wie so ganz anders war er in den letzten Jahren unsers Beisammenseins!" In demselben Schreiben — es ist datiert Schandau, den 29. August 1859 — findet sich nachstehender Passus: „Meinen Mann mit einem andern tauschen möchte ich nicht um eine Welt; im Gegenteil, ich möchte in Ruhe und Frieden in einer Ecke der Welt mein bischen Erdenwallen verbringen."

Am 10. Juli 1861 verliess Minna Paris und ihren Gatten. Sie ging nach Soden, dann nach Weimar, zuletzt nach Dresden. Am 15. Dezember 1861 (nicht 1860, wie Zolling das Datum ergänzte) schüttete sie ihr Herz vor der Berliner Vertrauten aus. Ein trüber Grundton durchklingt diesen Brief. „Am 24. vor. Mon. war der Tag unserer sogenannten silbernen Hochzeit, den ich sehr traurig (solo) verbrachte. Könnte ich diese 25 Jahre aus meinem Leben streichen, dann vielleicht würde ich auch wieder lustig. Aber man muss sich nicht versündigen und immer noch froh sein, dass einem das Fell nicht lebendig über die Ohren gezogen worden ist. Am Tage meiner 25jährigen Verheirathung also erhielt ich von meinem Mann als Geschenk ein goldenes Armband und den Congé auf ein ganzes Jahr. Dann, sagte er, würden wir uns vielleicht in München oder am Rhein einmal sehen, einstweilen sollte ich mich hier fest niederlassen, wozu ich aber von der hiesigen Behörde nicht einmal die Bewilligung bekam. Man macht mir, als der Frau eines Beteiligten von 49 schon für einen kürzeren Aufenthalt Schwierigkeiten. So steht es im Königreich Sachsen! Bis künftigen April bleibe ich hier, wohin ich dann meinen Wanderstab lenke, wissen die Götter. Das alles dankt man den Tristans! Von dem Misslingen des Tristan in Wien hast du vielleicht direkte Nachrichten. Ander hat die Stimme bis auf einige Ruinen verloren. Isolde muss sich also noch gedulden, bis sich der geeignete Held für sie findet. Es ist und bleibt auch ein gar zu verliebtes und ekliges Paar."

„Das alles dankt man den Tristans!" So schreibt Minna; sie dachte an die inneren und äusseren Konflikte, welche den ferneren Aufenthalt in der Schweiz unmöglich gemacht hatten.

Wagner verliess am 17. August 1858 Zürich, er wandte sich nach Venedig, Minna ging nach ihrer Heimat Dresden. Was war geschehen? Das Züricher Spiessbürgertum hatte nichts unterlassen, um Frau Wagner erst misstrauisch, dann eifersüchtig zu machen. Es ist heute nicht mehr



nötig, die Ereignisse zu verschleiern. Richard Pohl bemerkt in seinen Erinnerungen: „Frau Wesendonk, eine schöne Erscheinung, eine weiblich-anmutige und poetisch-sinnige Natur, ihr gegenüber musste Wagners Gattin freilich sehr in Schatten stehen." Tristan-Isolde-Marke, drei Worte, inhaltschwer für alle Beteiligten. Genug davon!

Ich nannte Minna eine „edle Dulderin". Edlen Sinn bekundet auch das letzte, was ich von ihr zu sagen weiss. Am 25. Januar 1866 starb sie und vom 9. Januar ist die folgende Erklärung datiert, welche eines Kommentars nicht bedarf. „Veranlasst durch in gewissen Münchener und Wiener Blättern coursirende Gerüchte, erkläre ich hiermit der Wahrheit getreu, dass ich bis jetzt von meinem abwesenden Manne Richard Wagner eine Sustentation erhielt, die mir eine sorgenfreie Existenz gewährt. Es gereicht mir zur besonderen Befriedigung, durch diese meine Erklärung wenigstens eine der vielfachen Verleumdungen, die gegen meinen Mann gerichtet werden, zum Schweigen bringen zu können."

Minna Wagner, geb. Planer.

Dresden, 9. Januar 1866.

Wie äusserte sich Wagner über seine Minna? Im Herbst 1849 schrieb er von Zürich aus an Theodor Uhlig: „Zumal da nun meine Frau bei mir ist, und ich für die nächsten Monate noch ohne Besorgniss um meinen Lebensunterhalt sein darf, ist mir immer so übermüthig behaglich zu Muthe, wie einem Hunde, der die Prügel weg hat." Nach einem Umzuge 1850 ist Wagner des Lobes voll über Minna, sie erschien ihm wie eine neue Frau. „Ist sie auch in allem die alte geblieben, so weiss ich doch jetzt von ihr, dass sie mir bis zum Tode zur Seite stehen wird." Als Wagner die schmerzliche Nachricht von Minnas unerwartet schnellem Tode empfing, meinte er: „Sie hat in grosser Liebe viel Leid und wenig Freude an meiner Seite ertragen."

Im Herbst 1877 hatte ich in Bayreuth (im Hause Wahnfried) Gelegenheit, die ersten drei Bände der zwar gedruckten, aber noch nicht veröffentlichten „Lebens-Erinnerungen" Wagners kennen zu lernen. Die traurigen Jahre des Pariser Aufenthalts (1839—1842) sind darin so geschildert, wie etwa jemand im heitersten Sonnenschein eines früheren Unwetters gedenkt. Erzählte Wagner aber mündlich seine Erlebnisse aus der trübseligen Epoche, gedachte er der Opfer und Entbehrungen, welche Minna gebracht und erduldet hatte, dann übermannte ihn wol die Rührung. Auf einem Spaziergange sprach er sich ziemlich missbilligend über die Behandlung aus, welche seiner ersten Frau in Glasenapps Wagner-Biographie (1. Auflage, 1. Band, 1876) zu teil geworden war. Er vermutete, die „Memoiren einer Idealistin", deren Auslassungen ich dem Leser ja bereits mitteilte, könnten Glasenapp beeinflusst haben. Im Ver-

laufe der Unterhaltung nahm mir Wagner das Versprechen ab, alles aufzubieten, damit das Andenken seiner Minna in Ehren gehalten werde. Er schloss mit der Versicherung: „Sie hat in der schwersten Zeit meines Lebens sich als ächte deutsche Frau bewährt."

Die Stelle in Glasenapps Buche, welche unangenehm berührte, lautet: „Was aber den Magdeburger Aufenthalt für sein (Wagners) Leben besonders entscheidend machte, betraf seine rein menschlichen Schicksale. Ihn fesselte die Bekanntschaft mit der schönen und talentvollen ersten tragischen Liebhaberin des Magdeburger Theaters, Minna Planer, und die einmal gefasste Neigung trat bald mit derselben Heftigkeit auf, mit der sich bei dem lebhaften und entschiedenen Naturell des jungen Künstlers jede Empfindung in ihm äusserte. Und doch heisst es, dass sein Gefühl ihn bei dieser Wahl irre leitete und der prosaische Sinn seiner künftigen Gattin, die nie zu einem vollen Begriff von der Bedeutung ihres Gemahls gelangte und daher auf seine Wünsche und Absichten nicht einzugehen verstand, ihm später manche Not bereitete, die durch keinen häuslichen und ökonomischen Sinn gut gemacht wurde."

„Und doch heisst es," so leitet der Verfasser das Armutsattest ein, welches er Minna ausstellt. Schade, dass die Quellen nicht angegeben sind, aus denen er schöpfte. Minna stand geistig nicht so tief, wie manche behaupten. Den Beweis glaube ich erbracht zu haben.

Schlusswort. Auch das grösste Genie braucht, so lange es an die irdische Hülle gebunden ist, zweierlei: Wohnung und Nahrung. Jene liefert der Haustyrann, diese der Materialist u. s. w. Das Heim behaglich zu machen und für Speise und Trank zu sorgen ist in der Regel — bei deutschen Frauen wenigstens — Aufgabe des Weibes, das Geld verschafft — ebenfalls in der Regel — der Mann. Hat er keins, dann kündigt der Tyrann dem säumigen Mietssklaven und der Materialist an der Ecke verweigert dem Idealisten den Kredit. Auch eine geistreiche Frau ist ausser stande, durch „Liebenswürdigkeit und Anmut" die Sorge zu bannen; auf schöne Redensarten giebt das graue Gespenst nichts!

Frau Minna Wagner liebte gewiss ihren Mann, sie hat an ihn geglaubt, nach dem Erfolge des „Rienzi" mit Zuversicht. Mussten ihre Hoffnungen aber nicht schwinden, als sämtliche Kunstschwätzer, männliche und weibliche, nach dem Tannhäuser der Ärmsten versicherten: „Dein Mann versteht eben nicht, sich in die Welt zu schicken, er möchte mit dem Kopfe durch die Wand. Gar sehr bedauern wir dich alle!" In jedem deutschen Blatte konnte Minna ausserdem bestätigt finden, was Roheit, Dummheit und Gemeinheit ihr zuflüsterten. Grüne Jungen erwarben sich mühelos die journalistischen Sporen, wenn sie den heut gefeiertsten Dichter und Denker in Tönen mit Schmutz bewarfen. Freche Ignoranten erklärten mit pöbelhafter Dreistigkeit: „Wagner ist überhaupt

kein eigentlicher Musiker, höchstens ein geistreicher Dilettant.“ Konnte Minna noch hoffen, wenn sie sich das Schicksal des Tannhäuser und des Lohengrin vergegenwärtigte? Lag der Gedanke nicht nahe: Ach, hätte Richard doch einen zweiten Rienzi geschrieben! Würden andere Frauen, selbst ganz supergescheite, in gleicher Lage nicht dieselbe Frage stellen? Die hochadligen Schwärmerinnen, denen des Lebens Not und Wirrnisse stets fern geblieben waren, huldigten dem göttlichen Meister, das kostete ja nichts weiter; die sorgende Hausfrau bedauerte den armen Sterblichen, der ihr kein — Wirtschaftsgeld geben konnte, — das schmerzte tief! Der Unterschied ist sehr gross. Die schwierigste Aufgabe hatte das Schicksal ohne Zweifel der „guten Minna“ zugeteilt. Ob den vornehmen Schönrednerinnen, welche so geringschätzig auf sie herabblickten und wohl auch jetzt noch herabsehen, die Lösung dieser Aufgabe besser gelungen wäre? Ich bezweifle es!





Unter den mannigfachen unschätzbaren Gaben, die Amerika dem deutschen Element zu verdanken hat, steht die Musik zweifellos obenan. Der deutsche Einwanderer brachte die ihm angeborene Liebe zur Musik mit nach der neuen Welt und pflegte sie dort mit der gleichen Zärtlichkeit wie in der alten Heimat. Er unternahm damit ein ganz besonders segensreiches Werk. Denn das musikalische Ackerland, das er vorfand, war noch gerade so unbebaut und unausgebeutet wie der natürliche Mutterboden. Die Masse der Bevölkerung war noch allzusehr mit sich selbst und der Förderung praktischer Interessen beschäftigt, um sich mit der Pflege der Künste zu befassen. Das wurde nicht viel besser, als die Bevölkerung die industrielle Entwickelung des Landes in Angriff nahm. Die ruhelose Jagd nach dem Dollar, nach rascher Erwerbung von Reichtum, drängte alle feineren geistigen Bedürfnisse zurück. Je mehr sich der Verstand entwickelte, desto weniger geschah für die Pflege des Gemüts oder der Seele. Dieser Pflege widmeten sich die Deutschen in besonders hervorragendem Masse durch die Verkündigung des Evangeliums von der erlösenden und erhebenden Macht der Musik.

> Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
> Aber die Seele strömt nur Polyhymnia aus.

Das wusste der Deutsche, der seinen Schiller kannte, so gut wie derjenige, der ihn nicht kannte. Inmitten der fieberhaften geschäftlichen Thätigkeit fand er noch Zeit, Musik zu machen oder ihr zu lauschen und so den Geist von dem dicken Staube des Mammonismus rein zu baden, der ihn zu ersticken drohte. Unablässig wirkten deutsche Musikapostel von einem Ende des Landes bis zum andern. Was sie säten, trug tausendfache Frucht. Auch im nüchternen Dollarlande hat Polyhymnia heute eine Stätte. Freilich — ihre Jünger waren zunächst vorwiegend in den älteren und kultivierteren Staaten des Ostens zu finden. Im Westen ist noch immer viel musikalische Wildnis vorhanden. Und selbst im musikalischen Osten bleibt die Pflege der Musik noch heute mehr auf die reicheren Kreise beschränkt und in diesen wieder mehr auf die Frauen. Die Gedanken der Männer drehen sich mit Vorliebe und allzu lebhaft um geschäftliche Interessen.



FRANK DAMROSCH



WALTER DAMROSCH



F. X. ARENS



DEUTSCHE MUSIKAPOSTEL IN AMERIKA

Wo blieb also das Volk? Wo blieb die grosse Masse, die doch schliesslich gerade so musikdurstig ist wie ihre mit mehr Glücksgütern gesegneten Nächsten? Hier war eine klaffende Lücke im Musikleben vorhanden, die der Ausfüllung harrte. Es ist ungemein bezeichnend, dass es auch hier wieder ein Deutscher war, der als Musikapostel die Liebe zur Musik unter dem Volke predigte, der da sagte: „Lasset die Kindlein der Armen zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn auch ihrer ist das musikalische Himmelreich". Der Name dieses verdienstvollen Mannes ist Frank Damrosch. Seine ganze Familie bestand von jeher aus Musikaposteln. Franks Vater war Dr. Leopold Damrosch, der Sohn einer angesehenen Berliner Familie. Er sollte Mediziner werden. So gross aber war seine Liebe zur Musik, dass er den Äskulap-Stab zunächst mit dem Violinbogen vertauschte und später mit dem Dirigenten-Stab. Im Jahre 1871 wurde er als Dirigent des bekannten deutschen Gesangvereins „Arion" nach New-York berufen. Im Jahre 1884 übernahm er die Kapellmeister-Stellung in der grossen deutschen Oper und erwarb sich besondere Verdienste als Bahnbrecher für Richard Wagners Musikdramen. Nach seinem leider viel zu früh erfolgten Tode trat sein jüngerer Sohn Walter, den er aus Deutschland mit herüber gebracht hatte, das Erbe des Vaters an. Auch er förderte begeistert das Verständnis für den grossen Richard in Amerika, bald in Vorlesungen über Wagner und seine Werke, bald als Opern-Dirigent. In der Spielzeit dieses Winters war er der Kapellmeister für die deutschen Opern, namentlich für Wagner, im Opernhause zu New-York, die er mit künstlerischem Feingefühl und Geschmack zu Gehör brachte. Der ältere Sohn des Dr. Leopold Damrosch, Frank, kam gleichfalls mit dem Vater nach New-York. Frank war damals 12 Jahre alt. Seine Thätigkeit liegt auf einem ganz anderen Gebiete als diejenige seines Bruders. Er erkannte, wie schon angedeutet, dass für die breite Masse des Volkes musikalisch noch wenig geschah. Zwar erhielt das Volk Musik genug. Aber es war leider nicht immer gute Musik. Sie bestand meist aus Gassenhauern und geräuschvoller seichter Militär-Musik. Damrosch wollte dem Volke vor allem gute Musik geben. Oder richtiger, er wollte es vor allen Dingen für gute Musik empfänglich machen. Er glaubte das am besten durch die Pflege des Chor-Gesangs zu erreichen. Ihm schwebte eine Art Volks-Chorvereinigung vor. Im Jahre 1892 erliess er daher einen Aufruf an die Arbeiterschaft New-Yorks zu einer Massen-Versammlung. Der Erfolg übertraf seine kühnsten Erwartungen. Von allen Seiten drängte sich das Volk herzu, und Damrosch konnte in kürzester Zeit Volks-Gesangsklassen ins Leben rufen. Seine Idee war, dass das Unternehmen ein echtes Volks-Unternehmen und unabhängig von irgend welcher finanziellen Unterstützung begüterter Leute sein sollte. Es sollte vom Volke selbst unterhalten werden. Daher hatte jedes Mitglied einer Klasse zu jeder

Probe den geringen Beitrag von 10 Cents mitzubringen. Bald waren drei Gesangsklassen vorhanden, die in drei verschiedenen Sälen in New-York zusammenkamen. Die eine Klasse zählte nicht weniger als 778 Mitglieder, die zweite 300, die dritte 125 Mitglieder. Die meisten der Mitglieder waren junge Leute beiderlei Geschlechts aus Fabriken und Geschäften, sowie unbemittelte Studenten ohne Unterschied des Glaubens oder der Farbe. Selbst Neger und Japanesen wurden aufgenommen. In den Klassen wurde von Hilfslehrern, die ihre Dienste im Interesse der guten Sache freiwillig darboten, Unterricht im Lesen vom Blatt, sowie in einfachen Rhythmen und Intervallen erteilt. Die jungen Sänger und Sängerinnen waren mit solcher Lust und Liebe bei der Sache, dass Damrosch bereits am 28. Mai 1893 ein grosses Konzert veranstaltete, bei welchem der Chor eine Anzahl leichterer Chöre vortrug. Namhafte Solisten wirkten mit. Das Konzert gestaltete sich zu einem glänzenden Erfolge und trug das Interesse für das Unternehmen in noch weitere Kreise. Damrosch wurde allseitig beglückwünscht und konnte die Glückwünsche mit umso mehr Befriedigung entgegennehmen, als sein Unternehmen auch finanziell gedieh. Trotz der lächerlich geringen Gebühr von 10 Cents, die jedes Mitglied zahlte, ergab die Jahresabrechnung noch einen Überschuss.

Immer mehr Gesangs-Klassen mussten gegründet werden. Damrosch entschloss sich daher im Jahre 1893, aus den weiter fortgeschrittenen Schülern einer der Elementar-Klassen eine vorgeschrittenere Klasse zu bilden, wo in schwierigeren Intervallen und Harmonie-Lehre unterrichtet wurde, zunächst von Damrosch selber. Im Jahre darauf gründete Damrosch sodann aus den Mitgliedern der vorgeschrittenen Klasse eine grosse Vereinigung, die er „Peoples Choral Union“ (Volks-Chorvereinigung) nannte. Mit diesem gemischten Chor widmete er sich dem Studium grosser Chorwerke. Die Schüler und Schülerinnen lernen hier vom Blatt lesen. Durch die Gründung der „Choral Union“ wurde auch die geschäftliche Leitung des ganzen Unternehmens vereinfacht. Es wurde ein General-Ausschuss ernannt, der mit den Vertretern der einzelnen Klassen das Geschäftliche des Unternehmens in die Hand nahm. Auch dieser Ausschuss bestand lediglich aus Schülern und Schülerinnen, die ihre Dienste unentgeltlich zur Verfügung stellten. An der Spitze des Ganzen steht natürlich Frank Damrosch, der aber gleichfalls für seine Mühewaltung keinerlei pekuniäre Entschädigung bezieht. Inzwischen ist die Vereinigung noch immer gewachsen. Ueber ganz New-York sind die Elementar-Klassen zerstreut. Aus diesen treten die Schüler in die vorgeschrittenen Klassen und aus diesen in die „Choral Union“, die heute ungefähr 1100 Mitglieder hat und jeden Sonntag Nachmittag im „Cooper Institute“ unter Leitung von Frank Damrosch übt. Damrosch hat seinen Erfolg vor allem seiner hohen musikalischen Bildung, seiner künstlerischen Begabung und seinem



staunenswerten Fleiss zu verdanken. Abgesehen davon aber auch seiner überaus sympathischen Persönlichkeit und der bezaubernden Liebenswürdigkeit im Umgang. Ich konnte dies besonders deutlich beobachten, als ich einer Probe der „Choral Union" im Cooper Institute beiwohnte. Er geniesst die höchste Achtung, oder besser Verehrung seiner Schüler und Schülerinnen. Sein Verkehr mit ihnen ist reizend. Er ist als vortrefflicher Lehrer gewissenhaft und streng. Aber jedem Tadel weiss er durch eine humoristische Färbung die scharfe Spitze zu nehmen. Die Tenöre kamen durcheinander. Damrosch klopft ab. „Aber wo sind denn die Tenöre?" ruft er verzweifelt. „Natürlich wieder in Bewunderung der Soprane versunken. Kein Wunder, dass es da Konfusion giebt!" Lustiges Gelächter und bei der Wiederholung geht es wie am Schnürchen.

Alljährlich veranstaltet die „Choral Union" ein Konzert. Für den Erfolg des Unternehmens sprechen die Kompositionen, die Damrosch mit dem Verein aufzuführen vermag, z. B. Messias und Samson von Händel, Elias von Mendelssohn, Lied von der Glocke von Max Bruch, Miriams Siegeslied von Schubert, Israel in Ägypten von Händel.

Frank Damroschs musikerzieherische Thätigkeit beschränkt sich aber keineswegs auf die grosse Masse und die Pflege des Chor-Gesangs. Er weiss, dass auch in anderen Kreisen die gute Musik noch liebevoller Pflege bedarf. Er sucht daher auch das Verständnis für gute Orchester-Musik, besonders die symphonische Gattung, zu fördern. Auch hier wendet er sich wieder als weiser Erzieher hauptsächlich an die Jugend. In jedem Winter veranstaltet er in New-Yorks vornehmstem Konzert-Saal, „Carnegie Hall", von dem Pittsburger Stahlkönig und Philantropen Andrew Carnegie gegründet, sogenannte „Symphony Concerts for young People", Symphonie-Konzerte für junge Leute. Sie finden gewöhnlich am Nachmittag statt. Das Programm besteht dabei nicht etwa lediglich aus Symphonieen, sondern ist ein regelmässiges Konzert-Programm, sehr vornehm und klassisch, meistens mit einer Symphonie als Krone des Ganzen. In der Regel wirkt auch ein hervorragender Solist mit. So hörte ich z. B. ein derartiges Konzert, das folgende Nummern hatte: Egmont-Ouvertüre von Beethoven, Konzertstück F-moll op. 79 von Carl Maria von Weber, neu orchestriert und gespielt von Richard Burmeister, dem hochbegabten Lisztschüler, Adagio und Gavotte von Johann Sebastian Bach, für Streich-Orchester eingerichtet, Ballett-Musik zu „Heinrich VIII. von Saint Saëns. Besonders interessant war mir das Publikum. Überall Mütter, Tanten und Schwestern mit Knaben und Mädchen. Weiter oben und auf der Galerie Zöglinge aus den öffentlichen Schulen mit ihren Lehrern, die für die Person nur 10 Cents Eintrittsgeld zu zahlen haben. Für andere ist der Eintrittspreis etwas höher. Herr Damrosch begann, indem er in einer Ansprache an das Publikum eine kurze Geschichte der

Komposition gab. Sodann erläuterte er die einzelnen Themen und Motive, die er einzeln vom Orchester spielen liess. Nachdem er so die Ouvertüre musikalisch zergliedert hatte, brachte er sie als Ganzes zu Gehör. Hierauf gab er eine Geschichte des Weberschen Konzertstückes, das er jedoch musikalisch nicht zergliederte, sondern von Herrn Burmeister als Ganzes vortragen liess. In dieser Weise führte er Nummer um Nummer vor. Oft setzte er nach seiner Gewohnheit seinen Ausführungen kleine humoristische Lichter auf, die von dem Publikum, besonders dem jüngeren, ausserordentlich gewürdigt wurden und sein Interesse an dem Vortrag sowie der Musik noch erhöhten. Mir erschien die lautlose Andacht bemerkenswert, mit der Herrn Damrosch zugehört wurde.

Die Thätigkeit des Herrn Damrosch als deutscher Musikapostel in New-York ist aber auch hiermit noch nicht erschöpft. Er dirigiert ferner noch die von seinem Vater im Jahre 1873 gegründete „Oratorio Society", welche die grossen Oratorien zu Gehör bringt. Die Mitglieder dieser Gesellschaft sind meistens Angehörige der höheren Gesellschaftsklassen, die musikalische Bildung besitzen. Ausserdem ist Damrosch noch Dirigent der „Musical Art Society", einer weiteren Chor-Vereinigung, die sich der Pflege der alten und neuen deutschen, holländischen und englischen Meister widmet. Der Chor besteht meist aus Sängern und Sängerinnen von Beruf, hauptsächlich aus den Kirchen-Chören. Mit beiden Vereinigungen wendet sich Herr Damrosch an das grosse Publikum. Man begreift hiernach, welche ungewöhnlichen Verdienste sich Frank Damrosch um die Förderung des Musik-Verständnisses in allen Schichten der Bevölkerung von New-York erwirbt.

Offenbar hat der glückliche Gedanke des Herrn Damrosch, die grosse Masse zur Musik zu erziehen, anregend auf andere Leute gewirkt. Damrosch machte die ärmeren Klassen mit Chorgesang und den grossen Meistern auf diesem Gebiete bekannt. Da lag der Gedanke nahe, den Unbemittelten auch billige Orchestermusik allerbester Gattung zugänglich zu machen. So entstanden die „Peoples Symphony-Concerts" unter Leitung von Herrn F. X. Arens. Herr Arens ist in Neef, Rheinpreussen, geboren als Sohn des Kantors und Organisten Arens. Er kam als elfjähriger Knabe nach Amerika. Später studierte er in München unter Rheinberger, Abel und Riehl, in Dresden unter Franz Wüllner, sowie in Berlin. Auch gab er in verschiedenen Städten Deutschlands Konzerte, bei denen er das Publikum mit amerikanischen Komponisten, wie Mc Dowell, Foote, Chadwick und van der Stucken bekannt machte.

Die „Peoples Symphony-Concerts", zu deutsch Volks-Symphonie-Konzerte, bilden eine Art Seitenstück zu der „Choral-Union" des Herrn Damrosch, schon insofern, als sie ebenfalls im „Cooper-Institute" stattfinden. Freilich werden sie nicht vom Volke erhalten, sondern von einem

Ausschuss vermögender Philanthropen und Philanthropinnen. Der Eintrittspreis für diese Konzerte beträgt 5 Cents bis zu 50 Cents. Sie wenden sich jedoch nicht einzig und allein an die grosse Masse. Sie sollen auch den unbemittelten Musikstudierenden Gelegenheit geben, zu lernen, und sie sollen dadurch zur Schaffung jener musikalischen Atmosphäre beitragen, die in Amerika noch so wenig vorhanden ist. Die Programme dieser Konzerte sind von dem gleichen Charakter wie die des Herrn Damrosch in seinen „Symphonie-Konzerten für junge Leute". Eins der Arensschen Konzerte, das ich hörte, setzte sich wie folgt zusammen: „Sakuntala-Ouvertüre" von Goldmark, „Ave Maria" von Bach-Gounod, gesungen von Miss Kathryn Hilke, Allegro und Allegretto aus Beethovens F-Dur-Symphonie Nr. 8, zwei Lieder von Mozart und Schumann, gesungen von Miss Hilke, Händels Largo, Wagners Kaisermarsch. Auch Herr Arens trug vor der Ausführung jeder Nummer die Geschichte des Werkes vor und besprach dessen Charakter. Der Saal war bis auf den letzten Platz von einfachen Leuten gefüllt. Sie spendeten begeistert Beifall und ergriffen offenbar die Gelegenheit mit Freuden, für billiges Geld gute Musik zu hören, für die sie den Preis anderswo nicht erschwingen konnten, oder die ihnen wo anders in zu vornehmer Umgebung geboten wird. Die Umgebung spielt in solchen Fällen thatsächlich eine überaus wichtige Rolle.

Es hat seinen guten Grund, wenn Damrosch und Arens ihre musikerzieherische Thätigkeit zum Besten der Unbemittelten gerade im „Cooper-Institute" ausüben. Das Institut liegt unten in der Stadt, dort, wo die ärmeren Leute wohnen. Überdies ist es von seinem Gründer, Peter Cooper, eigens für bildungsbedürftige Unbemittelte ins Leben gerufen worden. Hier fühlen sie sich also zu Hause und unter sich. Der arme Mann aus dem Volke meidet die teuren Konzertsäle. Sie liegen ihm zu weit, in zu aristokratischer Nachbarschaft und sind zu teuer. Alles ist dort so elegant, so vornehm. Was soll er da? Wenn er keinen anderen Grund hätte, sie zu meiden, so thäte er es schon deshalb, weil er sich dort zu geniert fühlt. Wer dem Volke Musik bringen will, muss zum Volke gehen.





FALSCHE VORZEICHEN

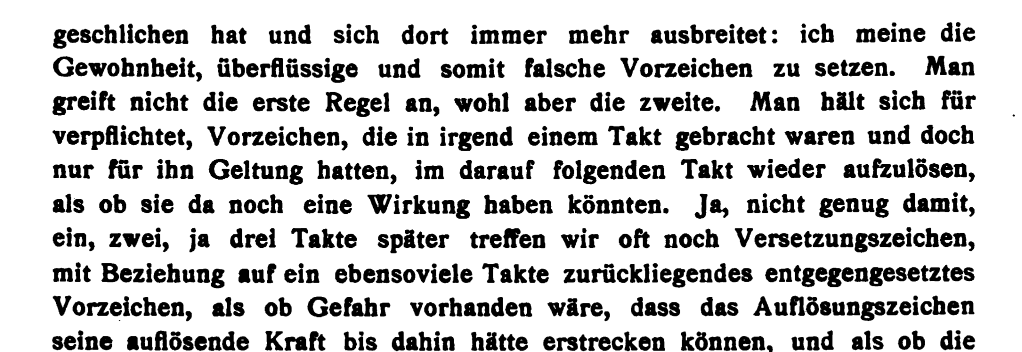
EIN MAHNRUF

Von Dr. Alfred Helle-Magdeburg

Bekanntlich gelten die Vorzeichen am Anfang eines Tonsatzes, die meist am Anfang jeder Zeile wiederholt werden, für den ganzen Satz bezw. bis ein Wechsel der Tonart ausdrücklich vermerkt wird. Drei B's bedeuten z. B. Es-dur oder C-moll für die Dauer des Stückes. Sollen in solch einem Stück die Noten h, e oder a gebracht werden, so müssen die eigentlich vorhandenen Noten b, es oder as erst durch Auflösungszeichen aufgelöst werden. Die Vorzeichen im Stück selbst dagegen gelten nur für den einzelnen Takt, in dem sie stehen und zwar für die bestimmte Note, vor der sie stehen, und deren sämmtliche Oktaven; der Deutlichkeit halber setzt man aber gewöhnlich vor die höheren oder niederen Oktaven des betreffenden Tones dieselben Versetzungszeichen noch einmal hin. Das sind kurz die zwei Hauptregeln über den Gebrauch und den Geltungsbereich der Vorzeichen; sie sind eine Art stillschweigendes Übereinkommen zwischen dem Komponisten bezw. dem Notenschreiber und dem Spieler, der die Noten liest.

Diese Regeln sind wie die ganze Notenschrift sehr praktisch, da sie dem Tonsetzer viel Arbeit sparen und dem Spieler den schnellen Überblick erleichtern. Denke man sich die erste Regel aufgehoben — dass die Vorzeichen im Anfange des Stückes für die ganze Dauer desselben gelten — und nun vor die Aufgabe gestellt, einen Satz in Ges-dur zu schreiben; da müsste dann fast jede Note in jedem Takt ein Vorzeichen haben, und der Spieler müsste an jedem Takt lange herum buchstabieren, bis er herausfände, welche Töne er greifen soll. Wie anders präsentiert sich das Stück in der üblichen Schreibweise; es sieht abgesehen von den Vorzeichen am Anfang des Liniensystems so übersichtlich und einfach aus, als stünde es in C-dur. Und wie bequem liest es sich! Der geübte Spieler kennt aus Erfahrung die Tonart, hat die einzelnen Akkorde fast im Griff und wird es ebenso leicht abspielen wie ein Stück ohne alle Vorzeichen.

Dieses Vorteils laufen wir jetzt Gefahr verlustig zu gehen, und zwar durch eine Angewohnheit, die sich seit einiger Zeit — ich weiss nicht, woher — im Notendruck besonders unserer Klavierliteratur ein-



geschlichen hat und sich dort immer mehr ausbreitet: ich meine die Gewohnheit, überflüssige und somit falsche Vorzeichen zu setzen. Man greift nicht die erste Regel an, wohl aber die zweite. Man hält sich für verpflichtet, Vorzeichen, die in irgend einem Takt gebracht waren und doch nur für ihn Geltung hatten, im darauf folgenden Takt wieder aufzulösen, als ob sie da noch eine Wirkung haben könnten. Ja, nicht genug damit, ein, zwei, ja drei Takte später treffen wir oft noch Versetzungszeichen, mit Beziehung auf ein ebensoviele Takte zurückliegendes entgegengesetztes Vorzeichen, als ob Gefahr vorhanden wäre, dass das Auflösungszeichen seine auflösende Kraft bis dahin hätte erstrecken können, und als ob die Vorzeichen im Anfang des Systems, welche die Tonart angeben, ihre das ganze Stück beherrschende Macht vollständig verloren hätten.

Ich habe mich vergeblich nach dem Zweck einer solchen Inkonsequenz gefragt. Den geübten Spieler verwirren diese falschen Vorzeichen und den ungeübten machen sie denkfaul. Das ist kein Vorteil, sondern ein Nachteil.

Der Anfänger, der vielleicht den Fehler machen würde, vor den das falsche Vorzeichen warnen soll, wird die Schwierigkeiten beim Notenlesen nicht dadurch überwinden lernen, dass man ihm alle kleinen Schwierigkeiten aus den Weg räumt. Es wäre also sehr unpädagogisch, solche Ausgaben Anfängern in die Hand zu geben. Musizieren und namentlich Vom-Blattspielen ist eine geistige Arbeit, zu deren spielender Bewältigung man nur dadurch gelangen kann, dass man sie so oft übt, bis man sie nicht mehr als Arbeit empfindet. Das gilt besonders für den Klavierspieler im Gegensatz zum Sänger oder Spieler eines Soloinstrumentes. Der Solist auf der Violine, dem Cello, Flöte u. dgl. wie der Sänger haben meist nur eine Note im Augenblick zu erfassen und anzugeben, der Klavierspieler meistens zwei, drei, vier und mehr gleichzeitig aufzufassen und anzuschlagen. Wenn jene also ein kleines Anrecht auf Denkfaulheit haben könnten, dieser sicher nicht; er thut vielmehr gut daran, seinen Geist beizeiten an die grosse Denkarbeit zu gewöhnen, die ihm bevorsteht.

Und ist denn die Arbeit so gross, wenn man einem Menschen zumutet, die Vorzeichen am Anfang des Stückes für die Dauer desselben zu behalten? Er wird ja am Anfang jeder neuen Reihe jedesmal aufs neue daran erinnert, in welcher Tonart er sich befindet, und braucht die Vorzeichen also eigentlich jedesmal nur für diese Reihe zu behalten. Durch die falschen Vorzeichen wird uns dagegen geradezu noch mehr Arbeit aufgebürdet, da wir gezwungen werden, uns zu erinnern, dass zwei oder drei Takte vorher diese oder jene Note ein Versetzungszeichen vor sich hatte. Daran sich zu erinnern, hat gar keinen Zweck. Wir sollten uns vielmehr gewöhnen, am Ende jedes Taktes schnell und intensiv zu vergessen, dass und welche harmoniefremde Töne in demselben vorhanden waren. Nur

auf diese Weise gelangen wir zu einer richtigen Auffassung eines Tonstückes. Wir müssen eben wissen, dass der Komponist mit uns in Es-dur — bleiben wir bei diesem Beispiel — reden will. Kommt ein Doppelschlag auf b, bei dem das as in a aufgelöst wird, so muss man sich darüber klar sein, dass das sozusagen mit dem Tenor des Ganzen gar nichts zu thun hat; durch dies eine a, wie überhaupt durch Durchgangsnoten, Vorhalte u. s. w. wird der Charakter der Tonart noch nicht geändert, wird Es-dur noch nicht in B-dur verwandelt. Das Bewusstsein, sich in einer bestimmten Tonart zu befinden, muss den Spieler ganz erfüllen. Wenn er sich aber durch die falsche Bezeichnungsweise gewöhnt, nur quasi mechanisch die Noten mit ihren richtigen und pleonastisch gesetzten Vorzeichen abzuspielen, so spielt er eigentlich ohne Sinn und Verstand.

Schlimmer ist einer solchen fehlerhaften Schreibweise gegenüber der geübte Spieler dran. Ihm sind die beiden, eingangs erwähnten Grundregeln der Vorzeichnung in Fleisch und Blut übergegangen. Ihm springt jedes falsche Vorzeichen gleich als störend in die Augen; sehr oft wird er auch durch sie irre geleitet. Sein Auge eilt, namentlich wenn er vom Blatt spielt, dem Takt, den er gerade spielt, voraus. Da kommt ein grosser, vielgriffiger Accord. Er erkennt schnell den Septimenaccord der Grundtonart Es-dur und sieht mit demselben flüchtigen Blick in der Gegend des b im oberen und unteren Liniensystem je ein Vorzeichen. Das alles spielt sich in einem Bruchteil einer Sekunde ab. Jetzt folgt die ebenso schnelle Überlegung: vor b kann nur ein Auflösungszeichen stehen; er greift also h, d, f, as. Aber, o weh! Zwei Takte zuvor war bei einem unschuldigen Triller auf c im Nachschlag b in h aufgelöst; der Notenschreiber hatte gewiss in guter Absicht in dem Septimenaccord das b nochmals hingesetzt, um den Spieler vor einem Fehler zu warnen, und er erreicht hier nun gerade das Gegenteil. Wenn man so öfter irre geführt wird, kann einem beinahe die Galle überlaufen. Sind wir denn alle so dumm, dass wir jeden Augenblick vor voraussichtlichen Denkfehlern gewarnt werden müssen?

Wenn die Unart nur in einfacheren Tonstücken zu finden wäre! Aber, nein: Werke, die nie ein Anfänger spielen kann, wie Schumanns Etudes symphoniques, Beethovens letzte Sonaten, wimmeln von falschen Vorzeichen. Da frage ich vergeblich nach dem Zweck. Wird eine solche Ausgabe etwa mehr gekauft? Ich möchte es bezweifeln. Wenn vielleicht doch — denn ich habe keine Kenntnis davon — dann mag der Grund wohl eher in der Billigkeit liegen, als in der Anwendung überflüssiger Vorzeichen. Erreicht wird durch diese gar nichts; das Spielen wird thatsächlich erschwert. Jeder geübte Spieler hat so ungefähr ein Erinnerungsbild, wie z. B. ein Stück in C-moll aussieht. Charakteristisch ist das durch die Auflösungszeichen vor dem b. Wenn er nun ein Stück sieht,

wo öfters auch vor dem es und as noch Vorzeichen (B's) stehen, weil da zufällig in früheren Takten bei einer Durchgangsnote das b aufgelöst war, so wird er einen ganz fremdartigen Eindruck bekommen. C-dur wird in der neuen Schreibweise eine ganz komplizierte Tonart; denn es stehen zwei- bis dreimal so viel Vorzeichen darin als bei der alten, konsequenten Schreibweise. Denn jedes Versetzungszeichen wird in den nächsten Takten in allen Oktaven nochmals widerrufen. Zu hundert Kreuzen, B's etc. in einem Stück kommen also noch rund zweihundert bis dreihundert B-Quadrate, die gespart werden konnten. Ist das nicht ein Unsinn?

Nun denke man sich einen Spieler noch vor die Aufgabe gestellt, ein Stück, etwa die Begleitung eines Liedes, schnell vom Blatt zu transponieren. Das ist bei vielen falschen Vorzeichen, wie sich jedermann überzeugen kann, geradezu unmöglich.

Unsere Notenschrift ist ein so fein ersonnenes und praktisches System und hat eine so lange historische Entwickelung hinter sich, dass sie kaum noch einer Verbesserung fähig ist. Ein Hauptvorzug ist neben der Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit ihre logische Konsequenz. Kleine Inkonsequenzen sind längst ausgemerzt.*) Ich erinnere an die langen Vorschläge in alten Drucken von Händel, Mozart etc., die man heute als Achtel oder Sechszehntel ausschreibt, oder an die Vorhalte am Ende einer Gesangsphrase, bei denen man früher andere Töne schrieb, als gesungen werden sollten. Es wird Zeit mit der in Rede stehenden Inkonsequenz der modernen Notenschrift einmal gründlich aufzuräumen. Oder will man neue Gesetze aufstellen, dass sich ein Vorzeichen im Stück auf mehrere Takte beziehen soll? Dann müsste man eine Grenze festsetzen, etwa bis höchstens zum dritten. Aber indem man sich die Folgen solch einer neuen Festsetzung auszudenken beginnt, wird, glaube ich, schon manchem bei dem Gedanken an den nächsten Takt ein leises Gruseln überkommen. Da wird ein Vorzeichen aus dem drittletzten Takt widerrufen; eine Note, die im vorletzten Takt ein Doppelkreuz hatte, wird auch im vorliegenden Takt einen ganzen Ton höher zu spielen sein u. s. f. Man sieht, wohin wir kämen. A l s o f o r t d a r u m m i t d e n f a l s c h e n V o r z e i c h e n, d i e d e n S a t z n u r ü b e r l a d e n u n d n i e m a n d e m v o n N u t z e n, v i e l e n z u m Ä r g e r u n d m a n c h e m z u m S c h a d e n s i n d!

***) Einige haben sich gehalten, aber aus, sagen wir, „musiklogischen" Gründen. So wäre, wenn das höchste Prinzip sein soll, mit möglichst wenig Vorzeichen auszukommen, die konsequente Bezeichnung für D-moll ein b auf der dritten und ein Kreuz zwischen der dritten und vierten Linie (im Diskantschlüssel) und so ähnlich bei den andern Molltonarten. Für die übliche Bezeichnungsweise ist nicht die Einfachheit massgebend gewesen, sondern die Verwandtschaft der Molltonarten mit den parallelen Durtonarten.**

Die Rückkehr zur zweckmässigen und einfachen Schreibweise müsste von Akademieen, Konservatorien etc. empfohlen, von den Komponisten ausgeübt und vom Publikum in der Weise unterstützt werden, dass es keine Ausgaben mit falschen Vorzeichen kaufte. Namentlich sollten Eltern und Lehrer auf diesen, vom musikpädagogischen Standpunkte wichtigen Punkt achten. Vor allen Dingen aber sollten Verlagsbuchhandlungen die Unsitte der falschen Vorzeichen in Druck gänzlich meiden. Denn, ich wiederhole, objektiv betrachtet, wird das Blatt überladen und unübersichtlich besonders in schwierigen Sätzen, wo schon viel Vorzeichen sind. Von subjektiven Momenten sei nochmals hervorgehoben, dass Denkfaulheit und falsche Gewöhnung gross gezüchtet wird; denn der Schüler wird einen richtig geschriebenen Satz falsch spielen. Den geübten Spieler stören und verwirren die überflüssigen Zeichen.

Seien wir froh, dass wir eine internationale Notenschrift mit einheitlicher Orthographie haben! In schwierigeren Sätzen könnte man immerhin kleine Koncedenzen an die Auffasungsfähigkeit des Spielers machen. Man könnte z. B. bei überraschenden Harmonieenfolgen, um ein schnelles und leichtes Lesen seitens des Spielers zu ermöglichen, an gefährlichen Stellen (aber nur an diesen!) ein kleines Versetzungszeichen in Klammern setzen, wie es in einzelnen französischen Drucken (z. B. Durand & Schoenwerk, Paris) schon üblich ist. Die Klammer wie der kleinere Druck deuten an, dass das neue Zeichen eigentlich nicht nötig ist, und lässt über die Note keinen Zweifel entstehen. Das ist, ich möchte sagen, eine liebenswürdige Schreibweise; die leider jetzt bei uns übliche ist im höchsten Grad unliebenswürdig, da sie jeden Spieler als einen musikalisch nur halbgebildeten und höchst vergesslichen Menschen ansieht. Koncendenzen auf Kosten der Konsequenz werden ja in unserer Notenschrift sowieso öfters gemacht, wenn man z. B. im selben Takt schon dagewesene Zeichen wiederholt, wo man wegen zu vieler Zwischennoten befürchten muss, dass dieselben vergessen werden könnten. Das ist aber wieder liebenswürdig gedacht. Wenn aber in einem Es-dur Satz ein Es-dur-Accord im Anfange des Taktes ausdrücklich vor dem b noch ein b hat, weil drei Takte vorher als Durchgangsnote h vorkam, so kann man sich für die Zumutung, dass man ohne diese Warnungstafel Es, g, h(!) es gegriffen haben würde, bei dem Notenschreiber eigentlich nicht bedanken. Soll um ein Paar rückständiger Geister, die solche Fehler machen würden, die ganze Literatur „verschimpfiert" werden? Die Leute, die nicht lernen können, dass ein Vorzeichen im Stück nur für einen Takt gilt, werden hoffentlich nie Beethovens Sonaten spielen, und auf die sollte man beim Druck derselben nicht Rücksicht nehmen. Das wäre verkehrte Welt. Schulbuben soll man keine neue Orthographie machen lassen, und Stümper sollen uns keine Gesetze diktieren!



Schluss

Eine abermalige längere Pause tritt hier in Liszts und Raffs Verkehr ein; die letzten Weimarer Jahre reiften endgültig Raffs Entschluss, aus Liszts nächstem Kreise auszuscheiden. Sein im Jahre 1854 erschienenes Buch „Die Wagnerfrage" hatte sowohl Liszts als der jüngsten „Neu-Weimaraner" lebhaftes Missfallen erregt. Ersterer vermerkte die halbwissenschaftliche, ans Pedantische streifende Behandlung künstlerischer Fragen in dem Buche besonders übel (siehe La Mara Liszt-Briefe, I. Band, S. 165) und erklärte es gegen Cossmann für ein Werk, das er „nicht beantworten noch verantworten möchte", obschon er Dr. Franz Brendel, dem er ersteres schrieb, ersuchte, dies im Vertrauen gesagt sein zu lassen, denn „nur im alleräussersten Falle könnte ich gegen Raff auftreten".*)

Die jüngeren Kollegen jedoch gerieten sich mehrfach darüber mit Raff in die Haare, was nur zur Folge hatte, dass dieser sich mehr und mehr von ihnen zurückzog. — „Ich habe den Karren der Zukunftsmusik geschleppt schon vor fünf Jahren, als von diesen jungen Strudelköpfen noch nicht die Rede war" — äussert er gelegentlich mit Bitterkeit in einem Briefe an seine Braut. — Übrigens hat eine wirkliche Entzweiung Raffs mit keinem der Kollegen, die er als künstlerische Persönlichkeiten hoch hielt, wie Cornelius, Ritter, Bronsart n. a., jemals stattgefunden, am wenigsten mit Liszt selbst.

Der Sturm, den die „Wagnerfrage" entfesselt hatte, legte sich zwar allmählich, und äusserlich schien die Eintracht im Schosse des Neu-Weimar-Vereins**) wieder hergestellt. Allein das innere Einvernehmen blieb

*) Raff selbst schreibt seiner Braut über das Buch: „Ich schreibe wirklich zu gedrängt und unklar, die philosophischen Formeln, deren ich mich bediene, um möglichst kurz und gedrängt zu sein, machen meinen Stil unklar, und mein lateinischer Periodenbau ist auch nicht geeignet, ein Buch lesbar zu machen. Ich bin darüber in Verzweiflung. Ich meine immer, mich möglichst kurz fassen zu sollen und gebe mich dann in wahrhaft algebraischen Formeln." Trotzdem schrieb Friedrich Vischer, dem Raff das Buch eingesandt, ihm einen höchst anerkennenden, ausführlichen Brief darüber. Franz Brendel sprach Raff ebenfalls schriftlich seine aufrichtige Anerkennung über das Neue und Treffende in dem Buche aus, doch beklagte er den darin angeschlagenen Ton und zog das Facit: „Sie sind kein Parteimann."

**) So der Name, unter dem Liszts Jünger und Anhänger sich offiziell zusammengeschlossen hatten.

gestört, insofern als Raff, gewisser Meinungsverschiedenheiten mit den einstigen Freunden sich bewusst, zu schwerblütig war, um auch seinerseits erlittene Anfeindungen zu vergessen, und nicht gewillt schien, irgendwie von seinen Anschauungen abzugehen. — „Mit Raffscher Rauheit" — dieser von Bülow aufgebrachte scherzhafte Stabreim war unter den Kollegen damals häufig im Schwang.

Die ausführlichen Berichte Raffs an Frau Heinrich fliessen um jene Zeit etwas spärlicher, verdrängt durch diejenigen an seine Verlobte Doris Genast, aus welchen nachstehend einige der belangreicheren Auszüge folgen. Sie stammen vorwiegend aus dem Jahre 1855; das jedesmalige Tagesdatum ist nicht immer festzustellen, da Raff den angefangenen Brief längere Zeit auf seinem Schreibtisch liegen hatte, täglich Neues hinzufügte und das Ganze erst abschickte, wenn ein ziemliches Packet beisammen war.

16./X. 54. „Richard Wagner's Frau ist hier.*) — Sie will nach Dresden, wie ich höre." — Und weiter: „Mad. Wagner hat mit Franziska Ritter**) gestern Nachmittag einen Besuch bei Euch" — (bei der Familie Genast) — „gemacht, jedoch nur die Mutter und die Kleinen angetroffen. Sie soll sich mit Thränen für die Hilfe bedankt haben, die der Vater ihrem Mann bei seiner Flucht geleistet." —

„Am Sonntag (Liszt's Geburtstag) soll der Lohengrin aufgeführt werden. Dies geschieht jedenfalls auch für die Frau Wagner, da sie diese Oper ihres Gatten auf der Bühne noch nie gesehen hat. Man munkelt, dass sie nach Dresden gehe, um beim neuen König ein Gnadengesuch einzureichen." —

9./XI. 54. „Ich habe heute früh Litolff und Rubinstein eine Gegenvisite gemacht und bin dann in die Probe des Litolff'schen Symphoniekonzert's gegangen." ***)

10. XI. „Der Tag gestern verging im Ganzen ohne Absonderliches, da sich die Grossfürstin Alles verbeten hatte.†) — Die „Huldigung der

*) natürlich Minna Wagner, Richard Wagners erste Gattin.

**) Franziska Ritter, Alexander Ritters Gattin, Wagners Nichte. — Anlässlich des hier erwähnten Dankbesuches sei eine auf Wagners Flucht bezügliche Fussnote im V. Heft der „Musik", S. 401, berichtigt. Daselbst ist irrig behauptet, Genast habe von Minister von Watzdorf einen Pass für Wagner erhalten, während in Wirklichkeit Genasts Versuche, Wagner mit einem falschen Pass wegzuschaffen, fehlschlugen. Wie der Flüchtling, der in Genasts Hause das Ergebnis jener fruchtlosen Anstrengungen erwartet hatte, nach Magdala, Jena und von da mit dem Passe des Dr. A. Widmann nach Zürich gelangte, steht bei Glasenapp und anderen Wagnerbiographen zu lesen; die obige, von letzteren kaum berührte Fluchtepisode ist dagegen umfassend und authentisch dargestellt in dem Aufsatz „Richard Wagner als Flüchtling in und bei Weimar 1849" von Dr. Merian-Genast, in der „Frankfurter Zeitung" vom 13./2. 1902.

***) Litolff erzählte Raff, dass Liszt sich gegen ihn über letzteren geäussert und die Bemerkung gemacht hätte: „Je l'aime sans qu'il le sache."

†) Es war die 50jährige Jubelfeier von Maria Paulownas Einzug in Weimar.

Künste" hatte einen fast ebenso langen Zusatz erhalten als das Original selbst ist . . . dieser Zusatz soll von Schöll*) sein u. ist im Ganzen sinnig verabfasst. — . . Die Musik von St. . — ist miserabel und sehr langweilig." — (Raff kommt sodann auf Liszts „Festklänge" zu sprechen und fährt fort:) „Dieses Stück ist 20mal mehr wert als die ganze St. . sche Musik, allein * * * findet es unter dem Affen . . . Ich schäme mich meiner Bernhardmusik**) sehr, weil sie * * * gelobt hat."

28. Dezember 1854. „Liszt beklagt sich über Reaktion gegen seine musikalischen Absichten bei Hofe. Man hat dort für das Conzert die 5te Symphonie von Beethoven verlangt. Auch spricht er wieder davon, Alles an den Nagel zu hängen. — . . Liszt war gegen 1 Uhr bei mir, traf mich aber nicht zu Hause. Ich war nach Tische bei ihm: es muss ein Zeugniss für Ritter's Bruder angefertigt werden, da er sächsischer Bürger werden will." —

4. I. 55. „Ich war bei Liszt und bin bei ihm auf keinen Widerstand gestossen; es ist meine Absicht, im April im Theater ein grosses Conzert zu geben, in diesem sollen nur Sachen von mir aufgeführt werden . . . . Heute habe ich endlich meine Stunden wieder angefangen; die Mandelsloh und Singer sind vor der Hand meine ganze Jüngerschaft . . . Bei Liszt war ziemlich zahlreicher Konventikel: es wurden erst drei Violinstücke von Rubinstein aufgeführt, dann enthusiasmirte Liszt die Gesellschaft durch den Vortrag meiner Variationen. — . . Rubinstein hat bei Emmi (Emilie Genast) geäussert: ob die Musik zu ‚Bernhard' ihm gefalle, wisse er nicht zu sagen, aber das Eine sei ihm ausser Zweifel: ich sei ein Meister der Instrumentation."

Am 10./I. „Bei der gestrigen Gesellschaft ist es im Ganzen sehr gemüthlich hergegangen***). — . . Es dauerte bis Mitternacht, und man hat über 20 Toaste ausgebracht. Denjenigen auf mich brachte Liszt, indem er mich als ältesten Neu-Weimaraner und Freund hoch leben liess." — (Jener Gesellschaft wohnten u. a. bei: Bronsart, Cornelius, Cossmann, Hoffmann v. Fallersleben, Pohl, das Ehepaar Ritter, Anton Rubinstein und Edmund Singer.)

12./I. „Wagner ist eingeladen, die Conzerte der alten Society philarmonique in London zu dirigiren, Berlioz zur Direction der Conzerte der Neuen." . . „Die ‚Liebesfee'†) hat Liszt mit Singer 2 Mal gespielt, und

*) Adolf Schöll, Literarhistoriker, 1805—82.

**) Raff hatte die begleitende Musik zu dem Trauerspiel „Bernhard v. Weimar" von Wilhelm Genast geschrieben; von dieser Musik hat sich nur die Ouvertüre über das Thema: „Eine feste Burg ist unser Gott" auf den Konzertprogrammen erhalten.

***) Die Gesellschaft, welche im Genastschen Hause stattfand nach der Aufführung des von Wilhelm Genast gedichteten Trauerspiels „Bernhard v. Weimar".

†) Konzertstück Raffs für Violine mit Orchester oder Klavier. Schon im Dezember 54 schrieb Raff seiner Braut darüber: „Ich hatte meine Variationen und

man war allgemein (die beiden Durchlauchten inbegriffen) sehr davon befriedigt. — .. Das Brahms'sche Trio, welches Liszt mir zu Liebe hat spielen lassen, hat ein sehr schönes Scherzo, allein der I. u. III. Satz fallen wesentlich ab."

15./I. „Morgen muss ich den Lisztschen Faust III. Theil anfangen, da ihn Liszt bis zum 25. dieses haben will. Da man in vier Wochen mein Trio spielt, so fürchte ich sehr, mich unterbrechen zu müssen. Wenn ich wirklich Alles liefern soll, was ich und andere Leute mir zumuthen, so weiss ich nicht, wie ich es fertig bringe." — —

„Berlioz kömmt Morgen Abends an. — Er bleibt jedenfalls gegen 14 Tage; ich werde auch Zeit nehmen müssen, einigen Proben von ihm beizuwohnen, da die Symphonie fantastique, die enfance du Christ etc. von ihm gemacht werden, die ich noch nie gehört habe."

Einen Monat später heisst es: „Berlioz und meine Wenigkeit vertragen uns recht gut zusammen, trotz grosser Meinungsverschiedenheiten. Rührend ist, dass die ‚Europe artiste' zu Paris in neuerer Zeit stets Schumann, Liszt, Berlioz, Raff und Brahms in einen Tiegel zusammenwirft! . . . Berlioz, der die Zeitungen mitgebracht hat, machte mich darauf aufmerksam."*)

„Ritter**) will trotz der ‚Wagnerfrage' bei mir Stunde nehmen."

26./I. „Ferdinand Hiller***) stieg heute hier im Erbprinz ab; er hat sehr gealtert, seit ich ihn das letzte Mal sah. (Anno 50.) Er ist sehr dick, das Gesicht markirter, die Stirne durchfurcht, das Auge geistvoll und lebhaft wie immer" . . .

---

die ‚Liebesfee' bringen müssen. Diese letztere sah sich Liszt am Klavier durch und sie gefiel ihm sehr. Er lobte sie der Fürstin sehr angelegentlich und meinte, ich könnte nunmehr eine Zeit lang müssig gehen, nachdem ich dieses Stück gemacht." —

*) Weil von Berlioz die Rede, möge hier vorgreifend erwähnt werden, dass in die Berliozwoche des Jahres 1855 eine kleine Episode fällt, an welche Liszt und Raff sich bei einer ihrer letzten Begegnungen noch mit Vergnügen erinnerten. Liszt nämlich hatte Raff darauf aufmerksam gemacht, wie wohlwollend Berlioz sich gegen ihn — Raff — verhalte und dass er auch über dessen Kompositionen sich höchst lobend ausgesprochen habe; Raff möge dies bei dem für Berlioz gegebenen Festmahl durch einen schwungvollen Toast auf den Gefeierten vergelten. — „Aber mein schlechtes Französisch!" — wandte Raff ein. Das liess sich nicht wegleugnen — da tauchte unter dem Hin- und Herreden beider der glänzende Gedanke auf: Raff sollte eine lateinische Rede halten! Wirklich toastete er des Abends in lateinischer Sprache, und Berlioz hatte grosses Gefallen daran. — Noch einen Zug Berlioz' teilte Hans v. Bronsart der Herausgeberin kürzlich mit, nämlich dessen grosse Empfindlichkeit gegen die geringste Abweichung von seinen vorgeschriebenen Bezeichnungen. Obschon Liszt sich so genau als möglich an diese hielt, deutete Berlioz bei jeder nur anscheinenden Freiheit auf die Partitur mit dem Zwischenrufe: „Voilà comme j'ai écrit! Je n ái pas besoin des chefs d'orchestre spirituels."

**) Alexander Ritter, Komponist, 1833—96.

***) Ferdinand Hiller, Komponist, 1811—85.

27./I. Heute ging ich auf die Altenburg. Liszt und die Fürstin mussten in Gesellschaft und baten mich, inzwischen die honneurs für Hiller zu übernehmen, der oben wohnt. So sassen wir denn 2 Stunden tête à tête und unterhielten uns über die musikalischen Verhältnisse der Gegenwart ungeniert. Er ist ein rabiater Antiwagnerianer; in Manchem hat er Recht, in anderem ist er sehr beschränkt."

Im gleichen Briefe teilt Raff seiner Braut mit, dass Liszt ihn aufgefordert habe, im Laufe des Sommers mit nach Ungarn zu gehen, nach Gran, dessen altehrwürdiger Dom renoviert und neugeweiht werde. „Der Kardinal-Primas hat Liszt aufgetragen, eine Messe für die Festlichkeit zu schreiben und die Aufführung derselben zu leiten. Diese Messe soll ich bereinigen und die Vorbereitungen an Ort und Stelle, die nötig sind, besorgen, da Liszt bei seinen vielen Bekanntschaften in Ungarn wenig Zeit haben wird, sich mit ähnlichem zu beschäftigen ... Gran liegt noch hinter Pesth ... Es ist eben eine Sache, die wohl überlegt sein will." —

„Ritter will die Ferien hier zubringen, wenn ich ihm Aussicht machen kann, meinen Unterricht fortzusetzen ... Ritter macht ein solches Aufhebens von meinem Lehrtalente, dass die jungen Leute mich nun ordentlich maltraitiren, um Unterricht zu bekommen."*)

11. Juni. „Liszt ist in der Nacht von Berlin zurückgekommen, oder vielmehr gestern Abends. Er hat die Hinreise über Halle gemacht und dort Franz gesehen. ... In Braunschweig hat er Litolff und Abt gesprochen ... Joachim und Brahms**) bereiten sich vor nächsten Winter eine Kunstreise miteinander zu machen, wobei Brahms sich auch in Leipzig als Klavierspieler hören lassen will. Joachim hat Stücke für Bratsche gemacht. Beide wollen im Herbst hierher kommen." — — —

Die eigentliche Trennung Raffs von den bisherigen Genossen vollzog sich anlässlich des Mozartjubiläums 1856. Die gedruckten Kundgebungen der Zukunftsmusiker zu dieser Gelegenheit erweckten in so hohem Masse den Widerspruch Raffs, der sich einer aufrichtigen Klassikerverehrung, besonders Mozartverehrung,***) nicht entäussern konnte, dass er einen

---

*) Alexander Ritter behielt jene Kompositionsstunden so sehr im Gedächtnis, dass er in Hermann Levis Hause zu München, kurz nach der erfolgreichen Aufführung seiner Oper „Der faule Hans" (1886) auf die Herausgeberin dieser Briefe zukam mit den Worten: „Mein liebes junges Fräulein, Sie sehen in mir einen alten Schüler Ihres Vaters."

**) Johannes Brahms (1834—1897). Brahms war anno 1853 kurze Zeit mit Reményi in Weimar gewesen; er gefiel sich jedoch nicht besonders dort. Mit Raff hatte er verhältnismässig am meisten verkehrt. — Joachim war seit 1853 Konzertmeister in Hannover und kam nur noch besuchsweise nach Weimar. (Man vergleiche „Joseph Joachim, ein Lebensbild von Andreas Moser", Berlin 1898).

***) Bekanntlich wusste auch Wagner Mozart sehr gerecht zu werden; man vergleiche hierüber W. Weissheimers Buch: Erlebnisse mit Wagner, Liszt etc.

Mozartartikel aus eigener Feder in den „Signalen" veröffentlichen liess. Es war ein völliges musikalisches Glaubensbekenntnis, so weit von dem der Neuweimaraner abweichend, dass Liszt gegen Emilie Genast bemerkte: „Es ist, als wolle Raff sich von uns lossagen" — während dieser selbst seiner Braut schrieb: „Bliebe mir schliesslich nichts als ich selbst, so will ich mich doch ganz behalten!" — Vom Erscheinen des Mozartartikels ab war Raffs Weggang von Weimar eine beschlossene Sache.

Hervorgehoben muss jedoch werden, dass Liszt die heftige Polemik, welche einige seiner Jünger darauf gegen Raff eröffneten, niemals unterstützte, sogar nach aussen hin die Gegensätze auszugleichen bemüht war. Ja, er nahm an Raffs bald danach aufgeführtem Chorwerk mit Orchester „Dornröschen" das wärmste Interesse! Am 22. Mai 1856 meldet Raff an seine Braut: „Ich war gestern bei Liszt, um den Rest der Partitur mit ihm durchzusehen; er ist ganz enthusiasmirt davon ... Wir haben heute ununterbrochen von 9—2 Uhr probirt ... Cossmann, Singer und Wallbrühl sind bei den Proben gestern und heute anwesend gewesen und haben jeder für 3 Mann gespielt ... Liszt hat fast die ganze Probe durchgemacht. Er hat gegen Supper*) geäussert, dass er hoffe, das Werk werde seinen Weg machen, wenn es irgend angegriffen würde, so würde er sich verpflichtet erachten, darüber zu schreiben." An Louis Köhler berichtete Liszt unterm 24. Mai: „Heute Abend wird das Dornröschen (ein Märchen-Epos) von Joachim Raff aufgeführt. Nach meinem Dafürhalten ist dies das gelungenste und dankbarste Werk von Raff."

Bald darauf verliess Raff Weimar, um seine Braut in Wiesbaden zu besuchen und einleitende Schritte zu seiner Niederlassung dortselbst zu thun. Liszt begriff und billigte diese Übersiedelung im Grunde nicht, denn allerdings musste Raff sich späterhin nach vollzogener Vermählung mühsam genug durchbringen, trotzdem die Gage der jungen Frau vom Wiesbadener Hoftheater dem Haushalte zu Hilfe kam. Fünfzig Klavierstunden, je zu einem Gulden, gab Raff durchschnittlich in der Woche und hatte somit ausser seiner Selbständigkeit nichts gewonnen.

Nach Wiesbaden schrieb Liszt an Raff im Laufe des Jahres 1856 die folgenden drei Briefe:

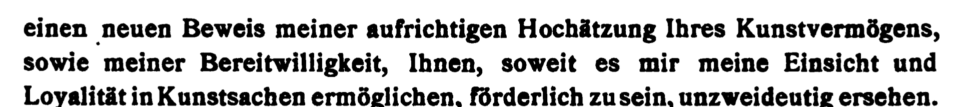
Geehrter Herr und Freund!**)

Es ist mir sehr angenehm und erfreulich durch Ihren Brief zu vernehmen, dass Sie die anerkennende Absicht meines Aufsatzes über „Dorn Röschen"***) richtig aufgenommen haben und in der Haltung desselben

*) Junger ungarischer Musiker, Lisztschüler.

**) Bereits abgedruckt bei La Mara (Lisztbriefe, I. Band, S. 232).

***) „Dornröschen" — Chorwerk von Raff, Text von W. Genast; noch Manuskript. Der hier erwähnte Aufsatz Liszts über das Werk ist in Liszts gesammelten Schriften nachzulesen.



einen neuen Beweis meiner aufrichtigen Hochätzung Ihres Kunstvermögens, sowie meiner Bereitwilligkeit, Ihnen, soweit es mir meine Einsicht und Loyalität in Kunstsachen ermöglichen, förderlich zu sein, unzweideutig ersehen.

Bei dieser ersten Besprechung eines so überdachten und breit ausgeführten Werkes galt es mir hauptsächlich, die Kunstgenossenschaft auf Ihre Gesammt-Leistungen und Ihr höheres Anstreben in den letzten 6 Jahren aufmerksam zu machen. Hoffentlich geben Sie mir später noch Veranlassung, manches gerechte Lob zu erweitern und die etwaigen Differenzen in unseren Ansichten mehr in Schatten zu stellen.

Wenn ich Sie diesmal nicht so gänzlich, als ich es gewünscht hätte, als ein Peter Schlemil unter den musikalischen Zeitgenossen hingestellt habe, so geschah dies auch zum Teil in Folge Ihres mir öfters erteilten Rathes „dass man Leute und Werke nicht ausschliesslich loben soll, wenn man ihnen nützen will". — In dieser Ansicht stimme ich zwar nicht immer mit Ihnen überein. — Bei dieser Gelegenheit hoffe ich jedoch, dass ich ungefähr das richtige Maass getroffen habe.

Nehmen Sie noch meinen besten Dank für Ihre freundliche Verwendung im Interesse meiner Orchestercompositionen bei der Conzert-Direction in Wiesbaden. Ob ich in diesem Winter verschiedenen Conzert-Einladungen Folge leisten kann, hängt von mehreren Umständen ab, die sich im Voraus nicht ganz bestimmen lassen. Jedenfalls aber wird es mir willkommen sein, wenn meine Compositionen einige Verbreitung erlangen und vielleicht dürfte sich bei Ihrem jetzigen Aufenthalt in Wiesbaden die Gelegenheit bieten, Ihren früheren Intensionen gemäss eine oder zwei Nummern der symphonischen Dichtungen unter Ihrer Leitung aufzuführen.

Ende nächster Woche spätestens reise ich nach Gran, meine Messe am 31. August (zur Einweihungs-Feierlichkeit der Basilica) zu dirigiren.

Gegen Mitte September gehe ich nach Zürich und gedenke dort, wenn nicht besondere Abhaltungen eintreten, worauf ich immer gefasst sein muss, ein paar Wochen mit Wagner zu verbleiben.

Leben Sie bestens wohl, lieber Raff, und lassen Sie bald wieder etwas von sich hören

Ihrem aufrichtig ergebenen

Weymar, 31. July 56. F. Liszt.

Hans von Bülow ist seit ein paar Tagen bei mir, und geht übermorgen nach Baden-Baden. Winterberger feiert in Holland ausserordentliche Orgel-Triumphe, und hat die Propheten- nebst der Bach-Fuge vor einem Auditorium von 2000 Menschen mit enormem Beifall vorgetragen.

Vergessen Sie nicht meine freundschaftlichsten Grüsse an Genast, et tous mes hommages à Mademoiselle Doris.



Geehrter Freund!*)

Sie würden sich sehr irren, wenn Sie irgend ein Misstrauen meinem Verhalten beilegten, und ich kann Sie mit bestem Gewissen versichern, dass mir nichts Angenehmeres und Erwünschteres vorkommt, als sich auf seine Freunde gänzlich zu verlassen. In der Wiesbadener Conzert-Angelegenheit muss ich notwendigerweise eine bestimmte Aufforderung von Seiten der Conzert-Direktion abwarten, bevor ich eine bestimmte Antwort gebe. — Dass ich mich gerne bereitwillig und verbindlich zeige, glaube ich zu oftmalen bewiesen zu haben, um darüber gesprächig zu werden. Noch vorigen Sontag war ich in Sondershausen und versprach, im Laufe nächsten Winters wieder hinzukommen. Die dortige Kapelle unter Leitung ihres Kapellmeisters Stein (der mir bis jetzt unbekannt gewesen) hat 2 neue Symphonische-Dichtungen, — Les Préludes und Mazeppa mit ganz ungemeiner Begeisterung und Trefflichkeit aufgeführt. Sollte sich in Wiesbaden eine ähnliche Bereitwilligkeit herausstellen, so wird es mir natürlich ein Vergnügen sein, der Einladung der Conzert-Direction Folge zu leisten, so wie ich Ihnen nur aufrichtigen Dank wissen kann, der Verbreitung und dem sympathischen Verständnis meiner Werke förderlich zu sein. Nach Ihrem Schreiben aber selbst ersehe ich, dass Sie nicht mehr lange in Wiesbaden verweilen werden und da ich den jetzigen Verhältnissen unbekannt bin, kann ich nicht zum Voraus auf das freundliche Entgegenkommen rechnen, ohne welches öffentliche Aufführungen immer sehr unerspriesslich für den Componisten sich erweisen. Je nachdem also sich diese Verhältnisse meinem ehrlichen Anstreben günstig oder ungünstig bezeigen, werde ich hinkommen oder zu Hause bleiben.

Zur Aufführung Ihres König Alfred sage ich Ihnen meine aufrichtigsten Glückwünsche. Von Hallberger**) sind mir Ihre zwei Tanz-Capricen (Bolero und Walzer) eingesandt worden und ich habe dieselben bereits beide zur baldigen Herausgabe empfohlen.

Heute Nachmittag reise ich nach Gran; Mitte September werde ich in Stuttgart eintreffen und nach Zürich gehen. — Briefe werden mir immer nach Weymar adressiert — und vor Ende October bin ich hier wieder zurückgelangt.

Mit bestem Gruss und Dank

freundschaftlich ergeben F. Liszt.

Weymar, 7. August 56.

***) Sie können versichert sein, verehrter Freund, dass es mir sehr unwillkommen war, der freundlichen Einladung des Wiesbadener Conzert-Comités, die ich Ihrer Vermittlung verdanke, nicht nachzukommen und

*) Bereits abgedruckt bei La Mara, Lisztbriefe, I. Band.

**) Verleger in Stuttgart.
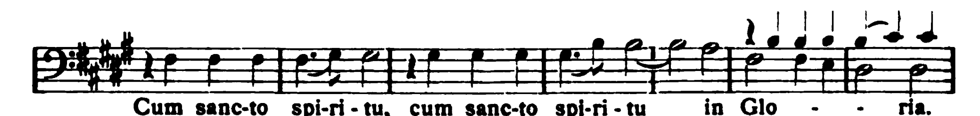
***) Bereits abgedruckt bei La Mara, Lisztbriefe, I. Band.

Ihr Schreiben, worin Sie mir einige andere Umstände verdeutlichen, vermehrt noch mein aufrichtiges Bedauern. Für diesen Winter aber ist es mir geradezu unmöglich derartigen Einladungen Folge zu leisten und ich glaube, Ihnen schon gesagt zu haben, dass ich mich an mehreren Orten (Wien, Rotterdam etc.) habe entschuldigen müssen. Selbst für Leipzig, was so ganz in meiner Nachbarschaft ist (obschon ich dort Manchem etwas weit hergeholt erscheinen dürfte!) hatte es seine Schwierigkeit, um einen mir passenden Tag zu finden. Am 26ten des Monates sollen Préludes und Mazeppa, im Gewandhaus (Orchester-Pensions-Fonds-Concert) unter meiner Direction aufgeführt werden. Vielleicht dient diese Aufführung als definitive Warnung für andere Conzert-Directionen, die noch gesonnen wären, meine so oft demonstrirte „Unfähigkeit als Componist" (vide Probenummer der Illustrirten Monatsschrift — Westermann-Braunschweig, — National-Zeitung und die „tausend und 3" competenten Richter, welche längst darüber ganz im Klaren sind!) zu bezweifeln.

Wie weit sind Sie mit Ihrer Oper gelangt? Wann kann man etwas sehen und hören davon?

Sowie mir gesagt wurde, beabsichtigen Sie, den Samson zuerst in Darmstadt aufzuführen, Wenn dies nicht zu einer für mich zu unbequemen Zeit fällt, komme ich hin.

Nachdem ich zweimal auf die Ehre der Leitung des nächsten Niederrheinischen Musik-Fest (dieses Jahr in Aachen abgehalten) Verzicht geleistet hatte, traf gestern eine Deputation des Comités hier ein. Procédé pour procédé werde ich also zu Pfingsten nach Aachen gehen, und vielleicht lassen Sie sich dann verleiten, mich dort zu besuchen. Bis dahin wird wahrscheinlich auch die Messe schon erschienen sein, und Sie sollen sogleich ein Exemplar davon erhalten. Durch die mehrfachen Aufführungen, die mir bei diesem Werk sehr zu statten kamen, bin ich auch auf mehrfache Zusätze, Vergrösserungen und Detail-Ausführungen gerathen, welche die Wirkung des Ganzen noch erhöhen, und einiges in der Ausführung erleichtern. Eine ganz neue Schluss-Fuge des Gloria diesem Motiv



dürfte Ihnen nicht missfallen.

Nächstens übersende ich Ihnen auch die 3 noch fehlenden Nummern (1, 8 und 9) der Symphonischen Dichtungen, um dass Sie wieder etwas leichte Lecture (für Sie) zum Ausruhen von ihren Arbeiten haben. Die Berg-Symphonie wurde in ihrer jetzigen Gestaltung vor Kurzem in dem

Abschieds-Conzert von Bronsart*) aufgeführt. Bronsart spielte an demselben Abend ein Trio seiner Composition in 4 Sätzen, was ich als ein gelungenes und sehr respectables Werk schätze.

Haben Sie nochmals besten Dank für den neuen Beweis Ihrer freundschaftlichen Anhänglichkeit, den mir Ihr Brief gewährt und lassen Sie nicht zu lange auf gute Nachricht warten

Ihren aufrichtig ergebenen

F. Liszt.

Es scheint damals zwischen Liszt und Raff die Rede davon gewesen zu sein, letzteren (als Kapellmeister oder was sonst?) nach Stuttgart zu bringen. Wenigstens enthält ein Brief Raffs an Frau Heinrich vom 2. September 1856 folgenden Passus:

Ich mache Sie, liebe Mama, darauf aufmerksam, dass in etwa 14 Tagen Liszt nach Stuttgart kömmt, und es ist möglich, dass er unter der Hand anfrägt, ob man geneigt sey, mich in dort zu placiren. Er wird einen Brief von mir bei Hallberger vorfinden, worin ich ihm über den Gegenstand schreibe; denn ich wüsste in der That nicht, was für üble Folgen ein Versuch für ihn oder mich haben könnte, selbst im schlimmsten Falle. Ich zweifle nicht, dass Sie Liszt sehen werden, und Sie können sich auf mich berufen, ganz unumwunden mit ihm über die Sache sprechen.

Dieser Plan zerschlug sich augenscheinlich.

Das Jahr 1857 sah Raff nochmals zu längerem Besuche in Weimar, wo er Liszt über die andauernden Schwierigkeiten, welche dessen künstlerischen Absichten entgegenstanden, sehr verstimmt fand. Am 24. April schreibt Raff seiner Verlobten: „Nachmittags war Liszt hier; Er sah schlecht aus und seine Laune schien seinem Aussehen zu entsprechen. Da er von Lassen**) über das Daseyn meiner Suite No. 3 unterrichtet worden war, so verlangte er selbige zu sehen. Ich nahm keinen Anstand, sie ihm zu zeigen, obgleich er pressirt war in die Lohengrinprobe zu gehen, und ersuchte ihn, mir Toccata und Fuga vorzuspielen, was er auch that. Er spielte beide Stücke bewunderungswürdig vom Blatt, und die Eltern waren sehr entzückt davon. Er selbst schien seinen Gebärden und Äusserungen nach auch viel Geschmack daran zu finden." — Am 1. Mai heisst es weiter:

*) Hans von Bronsart, Pianist und Komponist, Schüler Liszts, längere Zeit Generalintendant des Weimarischen Hoftheaters, sowie vorher des kgl. Theaters zu Hannover, lebt jetzt abwechselnd in München und in Pertisau (Tirol) nur der Komposition. Seine Gattin Ingeborg, geb. Stark, ebenfalls Liszt-Schülerin und Pianistin, ist Komponistin zweier mit Erfolg aufgeführter Opern.

**) Eduard Lassen, geb. 1830, Komponist und Kapellmeister, nach Liszts Abgang Generalmusikdirektor zu Weimar, war eben damals in Liszts Kreis neu eingetreten und liess seine Erstlingsoper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" in Weimar aufführen, welche auch Raffs grosses Interesse erweckte.

„Ich kam mit dem 10 Uhr-Zuge zurück (von einem Ausflug nach Leipzig) und vernahm von unsern Domestiken, dass Liszt um $5^1/_2$ Uhr nach mir geschickt habe. Ich ging also heute Vormittag hin. Dort fand ich Liszt im Bette, umgeben von einem Haufen Briefe und Zeitungen. Er sagte mir, dass man ihn von allen Seiten mit Keulen todtschlagen wolle, und dass er glaube, man werde ihn auch binnen 4—5 Jahren todt machen, dass er gar Niemand habe, der etwas Wirksames für ihn thun könne und dass er sich deshalb an mich wende und hoffe, bei mir keine Fehlbitte zu thun ... Auf mein Befragen, was ich denn für ihn thun könne, theilte er mir mit, dass er wünschte, ich schriebe eine Analyse seiner sämtlichen symphonischen Dichtungen im Umfange von 16—20 Bogen (gegen 300 Seiten) welche er drucken lassen wolle. Es sei ihm gleich, ob ich meinen Namen dazu hergeben wolle oder nicht, wenn ich mich nur dazu verstehen wolle, selbe zu machen, da er Niemand wisse, der es ihm sonst machen könne. Er verlange nicht, dass die Sachen gelobt werden, sondern es soll nur eine objektive Darstellung des technischen Baues und des poetischen Inhaltes geliefert werden. Über die Debatte, die wir 3 Stunden lang führten und worin ich ihm im Wesentlichsten darlegte, dass ich mit seiner Richtung nicht einverstanden sei, über das was er mir von einer Menge Personen erzählte und Andres mehr, kann ich mich der Weitläufigkeit wegen nicht auslassen. Genug: ich bat mir Bedenkzeit aus —. Was mich bewegt, kannst Du Dir denken. — Liszt versprach mir den Band anständig zu honorieren; ausserdem sollte ich die Arrangements der Beethoven'schen Symphonien von Kolle-Wolfenbüttel übertragen bekommen, ferner wollte er an Hallberger schreiben, dass er den Verlag meiner Metamorphosen für seine Sammlung übernehmen ... Will ich mich mit Ehren aus der Affaire ziehen, so darf ich mich nicht dafür bezahlen lassen; denn um Alles darf ich meine Feder in diesem Falle nicht als eine käufliche ansehen lassen ... Meine Meinung ist daher diese: Ich will Liszt sagen, dass ich sein Ersuchen erfüllen will. Ich kann es j e t z t nicht thun, weil vor Allem meine Oper fertig werden muss. Aber ich will zu den Inaugurationsfestlichkeiten*) im September auf etwa 3 Wochen oder einen Monat herkommen und die Sache dann hier absolviren. Honorar für diese Arbeit will ich mir verbitten. Die Anerbietungen wegen der Symphonieen will ich annehmen, da ich das mit gutem Gewissen thun kann."**)

---

*) des Goethe-Schiller-Denkmals.

**) Man vergleiche zu diesen Gesinnungen Raffs die Thatsache, dass in gewissen weimarischen Kreisen die, leider auch neuerdings von Ununterrichteten wiederholte Mythe umging, „Raff habe gegen Liszt geschrieben, wenn dieser ihn nicht genügend bezahlte." (!) Raff macht in mehreren seiner Briefe scharfe Bemerkungen über Diejenigen, welche ihn „als Menschen verdächtigten, weil sie künstlerisch nicht seiner Meinung seien."

Während jener Maitage kam Raff mit Liszt nicht mehr vertraulich zusammen; die Fürstin Wittgenstein war sehr krank. „Ihr Zustand soll bedenklich sein," schrieb Raff schon im obigen Briefe — am 9. berichtet er: „Mit der Fürstin W. soll es sehr schlecht stehen. Die Ärzte sollen sie so gut wie aufgegeben haben. Die Prinzessin geht wie ein Marterbild umher. Liszt ist auch sehr still, wie ich, ihn von fern beobachtend, gestern und vorgestern bemerken konnte." Dennoch musste Liszt in der darauffolgenden Woche nach Aachen reisen.

Im September, zu der Goethe-Schiller-Feier, kam Raff wie geplant zurück und begab sich sofort nach seiner Ankunft zu Liszt. „Ich kleidete mich sofort um und ging auf die Altenburg, woselbst ich mit Liszt gar nichts verhandeln konnte, indem David, Singer, Zöllner und Herbeck aus Wien, Brandt und Grün aus Pesth bei ihm waren."

Hernach jedoch sahen sie sich öfter; am 8. September verweilte Raff einen ganzen Tag auf der Altenburg, um seine Samsonpartitur mit Liszt durchzusehen. „Die 3 Akte, die ich heute Mittag mit Liszt durchgenommen, haben ihn enthusiasmirt" — und vorher: „Ich habe Liszt die 3 ersten Akte meines Samson zur Durchsicht gegeben und er hat mir heute die Partitur seiner Ideale geschickt" — schreibt Raff nach Wiesbaden. Aber von jenem verabredeten Buche verlautet kein Wort mehr — ob Liszt sein Vorhaben aufgegeben? — —

Über den Samson hingegen schrieb Liszt nochmals an Raff nach Wiesbaden, in Bezug auf die geplante Aufführung:

Mit der Bitte, mir sogleich die Partitur Ihres Samson einzusenden, weil die Möglichkeit einer sehr baldigen Aufführung vorhanden ist und ich für dieses Werk ein aufrichtiges und besonderes Interesse hege, verbleibt Ihnen,

in bekannter Hochschätzung bereitwilligst

F. Liszt.

Weymar, 8ten Januar 1858.

Worauf Raff antwortete:

Hochgeehrter Herr und Freund!

Dass Sie für meinen „Samson" ein freundliches Gedächtnis haben, freut mich mehr, als ich Ihnen sagen kann. Ich werde in Darmstadt wegen Delilahmangel auf eine entsetzliche Art hingetrödelt. Die Leute haben jetzt in 3 Monaten noch nicht einmal den Rigoletto herausgebracht, und bevor dieser nicht aufgeführt ist, wird nicht daran gedacht, den „Samson" zu studieren. Inswischen sucht man fortwährend nach einem Ersatz für Frau Nimbs; wer weiss, wann sich ein solcher findet! Schindelmeisser*) lobt meine Partitur; es wäre mir angenehm, er machte sich

*) Ludwig Schindelmeisser (1811—64), Opernkomponist und Kapellmeister an mehreren grossen Bühnen, zuletzt in Darmstadt.

bälder ans Studiren. Hagen*) hat mir die Aufführung hier angeboten, und ich könnte auch in der That riskiren, die Oper hier zu geben, da wir jetzt einen Tenor mit guter Stimme, und eine dramatische Sängerin bekommen haben, welche der Delilah ausreichend gewachsen wäre. Allein da Sie mir gesagt, Sie geben die Oper nicht gerne später als hier, so wollte ich doch nicht säumen, vorher bei Ihnen anzufragen. Da ich vorläufig noch keine Abschrift von meiner Partitur habe nehmen können, so bin ich natürlich darauf angewiesen, über das vorhandene Exemplar so zu disponiren, wie es die Umstände gerade erheischen. Ich habe mir vor einigen Tagen die Partitur von Darmstadt kommen lassen, um sie für alle Fälle zur Verfügung zu haben. So bin ich denn in der Lage, Sie sogleich in Besitz des Werkes zu setzen, welches mit Gegenwärtigem versende. Ich habe zwar allen Grund anzunehmen, dass Sie sehr beschäftigt sind; allein gleichwohl muss ich Sie ergebenst bitten, mir noch auf einen Augenblick Gehör zu schenken. In Allem, was das musikalische des Werkes anlangt, bin ich höchlichst beruhigt, weil ich weiss, dass es in die Hände von Lassen kömmt, und von da (wie ich mir schmeichle) in die Ihrigen. Nicht so ruhig bin ich hinsichtlich des Scenischen. Ich weiss zwar im Voraus, dass ich auf ein gutes Theil desjenigen Bühnenapparates verzichten muss, welchen ich für die volle sinnliche Erscheinung des Dramas vorgesehen habe, und füge mich auch gerne darein, verhält es sich mit den Wagner'schen Werken doch auch nicht anders. Allein ich muss doch wünschen, dass das, was gethan und gemacht wird, richtig, und zweckentsprechend hergestellt werde. — Vor Allem wäre nun das Buch, welches ich im Herbste bei Dingelstedt gelassen habe, und wovon ich im Notfalle noch eine Abschrift hinschicken kann, dem Decorateur zu geben, damit er seine Entwürfe machen könnte; denn Händel wird arg zu thun bekommen, da er Manches zu thun hat und doch nicht viel Kosten verursachen darf. Sodann müsste Herr Pasqué baldigst mit dem Werke Bekanntschaft machen. Wegen der Costüme möchte er sich mit mir ins Benehmen setzen. Die Partitur müsste sogleich zum Copisten geschickt werden, um alsbald die Solostimmen ausziehen zu lassen, und zwar halte ich es für zweckmässig, dass unter die Solostimmen sowohl, als unter die Chordirectorstimmen der Clavierauszug unterlegt werde. Die Orchesterstimmen könnten hernach mit mehr Musse copirt werden, da die Arbeit zwischen zwei Copisten geteilt werden kann, in dem die Partitur in zwei Bände gebunden ist. Der Copist müsste angehalten werden, alles, was von Handlung in der Partitur vorgemerkt ist, sorgfältig abzuschreiben Ferner müsste man das Buch baldmöglichst vollständig abdrucken lassen, und Exemplare davon den Hauptdarstellern wenigstens einhändigen. Da

*) J. B. Hagen, Hofkapellmeister zu Wiesbaden, 1818—1870.

ich keine Conzertoper, sondern ein wirkliches Musikdrama geschrieben habe, so kommt mir auf die Darstellung ungemein viel an, und ich muss mir nach reiflicher Ueberlegung gestehen, dass die Darsteller nur von einer Leseprobe aus, sichunmöglich über ihre Aufgabe völlig orientiren können.

Die Besetzung des Werkes wäre (ohne Ihren persönlichen Dispositionen vorgreifen zu wollen) folgende: Samson — Hr. Caspari; Abimelech — Milde; Oberpriester — Herr Roth; Micha — Herr Knop; Delilah — Fr. v. Milde; Oberpriesterin — Frl. Heimburg; Seren von Ascalon — Herr Höfer; Gefangenenwärter — Herr Lutz; Eine Frau aus dem Volke — Fr. Knop oder Frl. Schmidt. Die fünf ersten (unterstrichenen) sind die Hauptparthien. — Was nun die Chorparthien anlangt, so kann der Copist dieselben nur unter genauer Anleitung des Chordirigenten abschreiben, weil dieser letztere wissen muss, wie viel und was für Stimmen er hat, und wie er sie disponieren muss, um die von mir beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Was den letzten Act des Dramas anlangt, so weiss ich natürlich nicht, über wieviel Personal im Allgemeinen und über wie viel tanzende Personen im Besonderen man wird verfügen können, kann also auch noch nicht absehen, wie ich eventuell die Partitur einrichten werde.

Da aus der Zeit, in welcher das Drama spielt, in den gewöhnlichen Werken keinerlei Abbildungen von Trachten und Localitäten existieren, so würde man gut thun, hinsichtlich der Mythologischen Figuren und der philistäischen Kostüme nichts ohne meine spezielle Auskunft herzustellen, die ich möglichst ausführlich und genau erteilen würde. Leider bin ich noch nicht dazu gelangt, meine kleine Abhandlung über den Stoff und einiges, was drum und dran hängt, zu schreiben. Man würde darin das Meiste finden. Eine Art Vorspiel habe ich concipirt, aber noch nicht orchestrirt, kann aber jeden Augenblick die vollständige Partitur davon herstellen. Da ich zur Zeit an meinem neuen Musikdrama arbeite, so bin ich noch nicht wieder an jene retrospective Beschäftigung gelangt.

Noch erlauben Sie mir vielleicht die Frage, ob die Aufführung nicht in der Woche nach Ostern zu erzielen wäre. Während der stillen Woche ist kein Theater; man könnte daher die Proben, welche einen sehr ernsten Charakter annehmen dürften, bequemer halten. Auch könnten die Sänger, da sie durch keine Aufführung vorher abgezogen und fatiguirt wären, die erste Vorstellung mit desto besseren Kräften, mit der nötigen Frische prästiren. Natürlich ist das nur eine Meinung.

Nun, denke ich, sind Sie müde vom Lesen, und noch müder von dem Inhalte meines Geschreibsels, welches in Nichts als durch Autorennoth abgerungenen Herzensergiessungen besteht. Ich schmeichle mir mit der Hoffnung, bald Etwas von Ihren Dispositionen zu vernehmen, und wünsche nur, dass wir eventuell einen oder den anderen künstlerischen Moment an dem Werke erleben.

Empfangen Sie meinen warmen Dank für die mir gezeigte Bereitwilligkeit, und genehmigen Sie meine besten Begrüssungen, womit ich in Hochachtung und Ergebenheit verbleibe

der Ihrige

Joachim Raff.

Bitte, mich J. J. Durchlauchten angelegentlichst zu empfehlen.

Wiesbaden, 10. Januar 1858.

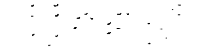
Auf vorstehenden Brief antwortete Liszt:

Weymar, 7ten Februar 1858.

Die Sachlage der hiesigen Opern-Verhältnisse ist folgende: Anfangs der Saison wurden mir 5 neue Opern zur Aufführung vorgeschlagen:

Rienzi,
Comala (von Sobolewski)
Samson —
Weibertreue (von G. Schmidt)
Domingo (von Dessauer.)

Durch die Ausflüge, welche Milde's nach Hamburg, Bremen und Berlin machten, mussten die Proben der Comala eingestellt werden. Andere Repertoire Störungen erlaubten nicht, dieselben seither wieder aufzunehmen. Als Festoper am 16ten Februar wünschte man ein heiteres Werk diesmal zu bringen. Rienzi und Comala wurden deshalb beseitigt, und Samson entsprach keineswegs der gestellten Bedingungen einer heiteren, der Fastnacht sich anpassenden Musik! Zur nächsten Fest-Vorstellung (8ten April, Geburtstag der Frau Grossherzogin) soll abermals eine komische, heitere Oper gegeben werden. Der Intendant, Herr von Dingelstedt, brachte den „Songe d'une nuit d'été“ von Thomas unter dem Titel „Königin und Dichter“, oder die Entstehung des Sommernachtstraumes aufs Tapet. Die Oper soll in München vortreffliche Einnahmen gemacht haben, und ich konnte umsoweniger dagegen etwas einwenden, als ich von Anfangs März bis zur Mitte des April von hier abwesend sein werde, um in Prag und Wien einige meiner Werke zu dirigiren. Dieser Umstand macht es mir unmöglich, der Vorstellung ihres Samson, so wie ich es wünschte, momentan förderlich zu sein. Bald nach meiner Rückkehr im April wird es sich entscheiden, ob zu dem Geburtstag des Grossherzogs am 28. Juny eine neue Tragödie oder eine Oper gegeben wird. Ist letzteres der Fall, so bin ich schon mit Dingelst. darüber einverstanden, dass der Samson dazu empfohlen wird. In der Zwischenzeit sollen die Comala und der Rienzi so gut es geht herauskommen — Der Domingo von Dessauer muss einer Textumarbeitung unterzogen werden und kann deshalb nicht mehr in dieser Saison gebracht werden. —



Indem ich Ihnen also mit der heutigen Post die Partitur des Samson zurücksende, behalte ich mir vor, dieselbe wieder von Ihnen verlangen zu lassen, sobald die bestimmte Aussicht einer Aufführung Ende Juny (am Geburtstag des Grossherzogs) vorhanden ist. —

Jedenfalls aber können Sie rechnen, dass der Samson im späteren Herbst hier einstudiert wird. —*)

Aufrichtig und beharrlich
F. Liszt.

P. S. Für den 16ten Februar ist die „Weibertreue" von Gustav Schmidt bereits annoncirt. —

Kurz vor dem Datum dieses Briefes hatte Liszt in Weimar bekanntlich den Schmerz erleben müssen, den „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, den er mit voller Liebe einstudiert hatte, unverständig und gehässig vom Publikum aufgenommen zu sehen. Es war das letzte Mal, dass er in Weimar eine Oper dirigierte. Im Jahre seines Weggangs von dort, 1861, scheint Raff ihn nochmals besucht aber verfehlt zu haben, denn Liszt schreibt:

Geehrter Freund!

Durch eine Nachlässigkeit der Dienerschaft wurde mir erst Ihre zweite Carte überreicht. Ich schickte sogleich am anderen Morgen zu Ihnen, um Sie zu Tisch einzuladen; Sie waren aber ein paar Stunden früher abgereist. Rechnen Sie mir es also nicht als eine Unfreundlichkeit an, wenn ich Sie diesmal in Weimar nicht gesehen habe. —

Herrn Wilhelmi,**) der Ihre Empfehlung durch sein Talent angemessen honorirt, habe ich geraten, sich an David zu wenden und einige Zeit in Leipzig zu verbleiben. Zufällig traf ich mit ihm dort zusammen, und führte ihn zu David und Brendel.

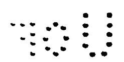
Am 30. d. M. gehe ich nach Paris. Einige Einkäufe, die ich in Frankfurt zu besorgen habe, nötigen mich zu einem kleinen Aufenthalt in der Reichsstadt und am 2ten Mai gedenke ich, Sie in Wiesbaden zu bebesuchen. Um Sie nicht zu verfehlen, telegraphire ich Ihnen von Frankfurt aus meine Ankunft.

Empfehlen Sie mich freundlichst Ihrer Frau — und seien Sie meiner unveränderlich gesinnungstreuen Ergebenheit versichert.

Weimar, 18. April 61. F. Liszt.

*) Es kam aus mannigfachen Gründen nicht hierzu, ebensowenig zu der für Darmstadt geplanten Samsonaufführung. Der Tod Ludwig Schnorrs von Karolsfeld (1865), den Raff sich als idealsten Vertreter der Hauptrolle gedacht hatte, gab Anlass, dass das Werk dem Komponisten selbst verleidet und auf lange Zeit ad acta gelegt wurde.

**) August Wilhelmj, der bekannte Geiger, Schüler Davids, Theorieschüler Raffs, ist jetzt Violinprofessor an der Guildhall-Music-School zu London.



Der vorstehende Brief Liszts dürfte der letzte noch erhaltene sein, welchen Raff empfangen — mit Ausnahme gelegentlicher kurzer Karten, die eine Einladung enthielten oder ein Zusammentreffen verabredeten. Ihres weniger bedeutsamen Inhalts wegen wurden diese gemeinhin Autographensammlern zu teil. Leider ist auch der schriftliche Dank verloren gegangen, den Liszt an Raff richtete, nachdem ihm Letzterer anno 1869 sein „De profundis" für Chor und Orchester verehrungsvoll zugeeignet hatte. Es war stets Liszts Wunsch gewesen, dass Raff mehr katholische Kirchenmusik schreiben möchte, u. a. die marianischen Antiphonen; dieselben entstanden auch wirklich in Raffs letzter Lebenszeit und befinden sich unter dessen unveröffentlichtem Nachlass.

In grossen Zwischenräumen nur sahen Liszt und Raff sich noch wieder, wenn Raff nach Weimar kam, pflegte er den alten Meister zu besuchen, was dieser regelmässig erwiderte und eine Einladung in die Hofgärtnerei*) daran knüpfte. Obwohl in diese Einladungen schon drei Personen einbezogen waren: Raff, dessen Gattin und seine Schwägerin Emilie Merian**), so erstreckte sich Liszts Güte auch auf das einzige spätgeborene Töchterchen des Paares, welches meist mit den Eltern reiste, und er schrieb an den Rand der Karte: „Avec la petite Hélène."

Ausser in Weimar begegneten sich die einstigen Freunde auch 1872 beim Musikfest in Kassel, woselbst Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth" mit Emilie Merian als Trägerin der Haupt-Solopartie und zugleich Raffs Symphonie „Im Walde" (von Erdmannsdörfer vorzüglich dirigiert) aufgeführt wurde. Beide erzählten nachher den übrigen Festteilnehmern von der grossen Freude, die es ihnen bereitet, einander rückhaltlos und aufrichtig beglückwünschen zu können.

Das letzte mehrtägige Beisammensein Liszts mit Raff fand in Frankfurt a. M., statt, im Frühjahr 1880, als Liszt zur Aufführung seines Oratoriums „Christus" dorthin kam. Im Dr. Hochschen Konservatorium, zu dessen Leiter Raff seit 1877 durch das Kuratorium der Anstalt berufen worden war, fand ein Festakt statt, bei welchem die vorgeschrittenen Schüler ausschliesslich Lisztsche Tonwerke zur Aufführung brachten. Liszt, der schon Tags zuvor mit Raff durch die einzelnen Klassen geschritten und voll Freundlichkeit gegen Lehrer und Schüler gewesen war, hatte auch jetzt Worte des Lobes für sämtliche Mitwirkende, und bestieg am Schlusse selbst das Podium, der andachtsvoll lauschenden Jugend sein cantique d'amour vorzutragen.***) Es ging eine grosse Weihe

---

*) Liszts Wohnung von 1869—86.

**) „Seine vortreffliche Liedersängerin", wie Liszt sie nannte (Siehe La Mara, Lisztbriefe, B. II. S. 43).

***) Er that dies auf Bitten der Schüler, deren einige sich ein Herz fassten und ihm sagten, sie möchten ihn gar zu gern hören, obschon der Herr Direktor (Raff) sie

aus vom Anblick dieses durchgeistigten Greisenhauptes über all den zu seinen Füssen sich drängenden jungen Gesichtern; Raff, dessen Augen voll Thränen standen, sagte zu den ihm zunächst befindlichen Schülern: „Seht, nun habt Ihr etwas voraus vor allen Künftigen: ihr habt noch Liszt gehört.“ —

Überhaupt bedeuteten jene Tage das letzte Aufflackern einer starken Jugendliebe. Raff widmete sich Liszt von früh bis abends; auf seine Frage, wie bald er des Morgens ins Hotel kommen dürfe, antwortete Liszt: „Sobald Sie nur wollen; ich gehe zwar in die Morgenmesse, aber dahin können Sie mich doch begleiten, wie Sie ehemals oft gethan.“ Also fuhren beide zusammen in die Messe, und auf dem Rückwege besahen sie in der Eschenheimergasse den — Posthof, wo sie im Jahre 1845 zum erstenmal voneinander Abschied genommen.

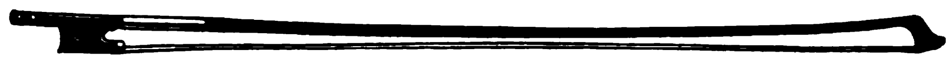
Am Tage nach der glanzvoll verlaufenen Christusaufführung fand ein Festdiner für Liszt im „Frankfurter Hof“ statt, an dem alle Spitzen des Frankfurter Musiklebens teil nahmen. Raff hielt bei dieser Gelegenheit einen Toast, worin er das seiner Leitung anvertraute Institut einem jungen Baumgarten verglich, den der grosse Obergärtner zu beschauen gekommen sei, und gewiss werde dessen Blick der neuen Pflanzung Segen bringen. — In das Hoch auf Liszt, das den Beschluss machte, stimmten alle begeistert ein; Liszt stiess mit Raff an und sagte lächelnd: „Ich revanchiere mich nicht jetzt, sondern heute Abend,“ wobei er mit der linken Hand die Gebärde des Klavierspielens markierte. — Auf den Abend nämlich war man zu Raff geladen, und Liszts „Revanche“ daselbst gestaltete sich grossartig. Er spielte, was ihm wohl nicht oft geschehen, mit Klara Schumann vierhändig, er that dasselbe mit der ebenso hochmusikalischen als liebenswürdigen Gattin eines Kuratoriumsmitgliedes und begleitete die Gattin eines anderen, eine treffliche Mezzosopranistin, zum Gesange. Schliesslich setzte er sich allein an den Flügel und phantasierte. —

Für diejenigen, welche Liszt je gehört haben, bedarf es hier weiter keiner Worte; wer ihn nicht gehört, dem geben Redensarten auch keinen Begriff davon. —

Während des Meisters Spiel war einer der bekanntesten Frankfurter Musikfreunde, jetzt Kuratoriumsvorsitzender des Dr. Hochschen Konservatoriums, Herr Heinrich Hanau, geräuschlos aufgestanden und hatte die Fenster geöffnet. Von der Hausfrau deswegen in einer Pause leise befragt, gab er die geflüsterte Antwort: er habe durch die Scheiben gesehen, wie die ganze Strasse voller Menschen stehe, und da der Abend so mild sei, habe er den Horchern draussen den vollen Genuss gönnen wollen.“ — Nun kam

---

von Unbescheidenheit abgemahnt habe mit den Worten: „Kinder, Ihr dürft ihn mir nicht quälen.“ — „Hat er das gesagt?“ — fragte Liszt humoristisch — „dann erst recht!“ — Damit schritt er zum Flügel.



auch noch ein Männergesangverein gezogen, um Liszt zu huldigen; auf den Stufen der Raffschen Hochparterrewohnung nahmen die Sänger Stellung, und Liszt trat grüssend in die offenstehende Flurthüre, das lange Silberhaar vom Glanze der Fackeln wunderbar angestrahlt. —

Andern Tages reiste er ab — Raff war unter denen, die ihn zum Bahnhof geleiteten.*)

Im nächsten Jahre sahen beide sich nochmals in Weimar, doch über dieser Begegnung lag ein schwerer Schatten. Raff war schwer krank, auch Liszt schon ernstlich leidend. Feodor von Milde schrieb darüber an Adelheid v. Schorn:**)

„Unsern guten alten Meister habe ich sehr schwach gefunden, wenn schon er sich am vergangnen Sonntag Raff zu Ehren so aufzuraffen verstand, dass ich den jungen Liszt zu hören meinte. Er selbst will es ja nie Wort haben, dass er leidend! . . . Der Sonntag Nachmittag war also Raff gewidmet, und nur Compositionen von ihm wurden aufgeführt. Erst spielte Kömpel das Violin-Conzert mit Liszt, das wir im Winter bereits in einem Abonnementkonzert hörten. Fräulein Breidenstein sang hierauf zwei Lieder, darunter „Sei still“, dann spielte Grützmacher das für seinen Bruder komponirte Cello-Concert und Fräulein Timanoff zwei reizende Stücke in ihrer gewohnten Virtuosität. Um fünf Uhr war Alles vorbei, und wir hatten das Gefühl, dass der Meister nun ruhen müsse.“ —

Raff, der den ganzen Nachmittag blass und in sich gekehrt gewesen, nahm von Liszt mit einem seltsam ahnungsvollen, traurigen Blicke Abschied. Nach jener Feier in Frankfurt hatte er zu den Seinigen geäussert: „Wie alt werde ich mir vorkommen, wenn Liszt einmal nicht mehr ist!“ — ob ihn nun ein Vorgefühl beschlich, dass er Liszt im Tode vorangehen werde?! — —

Im Jahre 1882, in der Nacht vom 24. zum 25. Juni verschied Joachim Raff an Herzlähmung. Mit dem Briefe, welchen Liszt hierauf an Raffs Witwe schrieb, seien diese Blätter beschlossen.

Hochverehrte Frau!

Als Freund und Kunstgenosse stand mir Joachim Raff so nahe, wie nur sehr Wenige. Oefters verdankte ich ihm gute Aufklärungen.

Seine Werke und Verdienste dauern fort, mit dem Segen, den Ihre Liebe, hochverehrte Frau, auf sein ganzes Walten und Wirken verbreitete.

In herzlicher Ergebenheit

Freiburg, 2ten Juli 82. F. Liszt.

*) Nach Weimar zurückgekehrt, sandte der Meister dem Raffschen Hause nochmals herzliche Grüsse und der kindlichen Haustochter, welche auf sein Verwenden bei der Gesellschaft hatte bleiben dürfen und ihre Schwärmerei für ihn nicht verborgen hatte, seine Photographie mit der Unterschrift: „Fräulein Helene Raff der alte getreue Freund ihres Vaters, F. Liszt.“

**) Vergl. „Zwei Menschenalter“ von Adelheid v. Schorn, Berlin, S. Fischer.



„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an.“
Goethe.

Alle wirklich bedeutende instrumentale Musik weitet und vertieft die Willensregungen, Stimmungen und Gefühle, aus denen sie hervorging, zu überpersönlich verallgemeinerten und dabei eindringlichsten Kundgebungen jener Affekte, welche alles Leben durchwüten und durchfriedigen, durchschauern und durchwärmen. Durch Textunterlegung vollzogene Umwandlungen instrumentaler Kompositionen zu Vokalsätzen müssten daher auf reich empfindende Naturen immer wie Verengungen und Verflachungen wirken, und nicht mit Unrecht stehen bei ernsthaften Musikern selbst die bestgemeinten Gesangsübertragungen Beethovenscher Instrumentalsätze (wie beispielsweise diejenigen des Andante aus der F-moll-Sonate op. 57 und des Lento assai aus dem F-dur-Quartette op. 135) in üblem Ansehen. Die Männerchor- oder Sologesang- Vertrivialisierungen erhabenster Tonoffenbarungen widerstreben ebensosehr dem ästhetischen und metaphysischen Empfinden, als sie mit der willkürlichen Entstellung künstlerischer Meisterabsichten das Rechtsgefühl zu lebhaftem Proteste herausfordern.

Herr Dr. Göhler ist in seinen oben erwähnten Anregungen einer bestimmten Erklärung darüber, ob er die Instrumental-Recitative der Neunten wirklich von Menschenstimmen gesungen haben will, mit beträchtlichem Geschick aus dem Wege gegangen; aber der eine Passus (Seite 1088), in dem er wie beiläufig von durch ihn bei zwei Aufführungen der Neunten unternommenen Versuchen spricht, eröffnet immerhin einen Ausblick auf eine solche, ganz ungeheuerliche Möglichkeit. Wenn das Insaugefassen dieser Möglichkeit und Verwirklichung derselben erstrebende Versuche, die auf Grund der zu Eingang dieses Aufsatzes stehenden Erkenntnisse als absurd gelten müssten, keinerlei Abwehr erfordern, da es undenkbar erscheint, dass auch in diesem Falle der Unsinn siegen könnte, so müssen Herrn Dr. Göhlers Textunterlegungen, falls sie als lediglich gedachte Sätze die ausführenden Musiker zu durchaus einheitlich und wahrhaft beredt wirkender Instrumental-Deklamation der be-



treffenden Recitative befähigen sollen, entschieden als ein sehr brauchbarer Beitrag zur Lehre von der ausdrucksvollen Interpretation tiefgreifender Instrumental-Schöpfungen anerkannt werden.
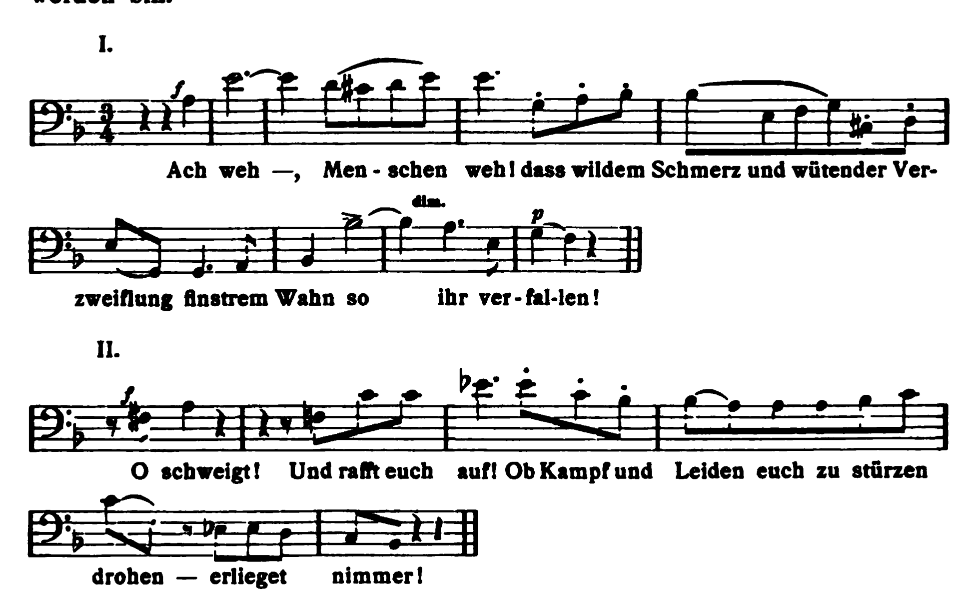
Auf das Hilfsmittel: seine ausübenden Musiker oder Schüler durch Ersinnen und Vorsprechen von in der Gedankenstimmung und in den Hebungen und Senkungen mit den einem Werke zu Grunde liegenden Motiven und Themen genau korrespondierenden Sprachsätzen zu eindringlichster musikalischer Deklamation anzuleiten, ist zweifelsohne schon mancher Orchesterdirigent und mancher Musiklehrer geraten, und gerade bei allen jenen Musikern, denen über die formalen Elemente hinaus der Ausdruck als das tiefste Wesentliche der Tonkunst gilt, mag das Verlangen nach Erzielung einer jederzeit ausdrucksvoll-deutlichen Aussprache aller einzelnen Tongedanken schon vielfach zu Textunterlegungs-Versuchen geführt haben, zumal die Texte für den Ausdrucksmusiker sich oftmals fast ohne jeden Zwang aus der Stimmung und aus der Tonpantomime einer musikalischen Phrase ergeben.

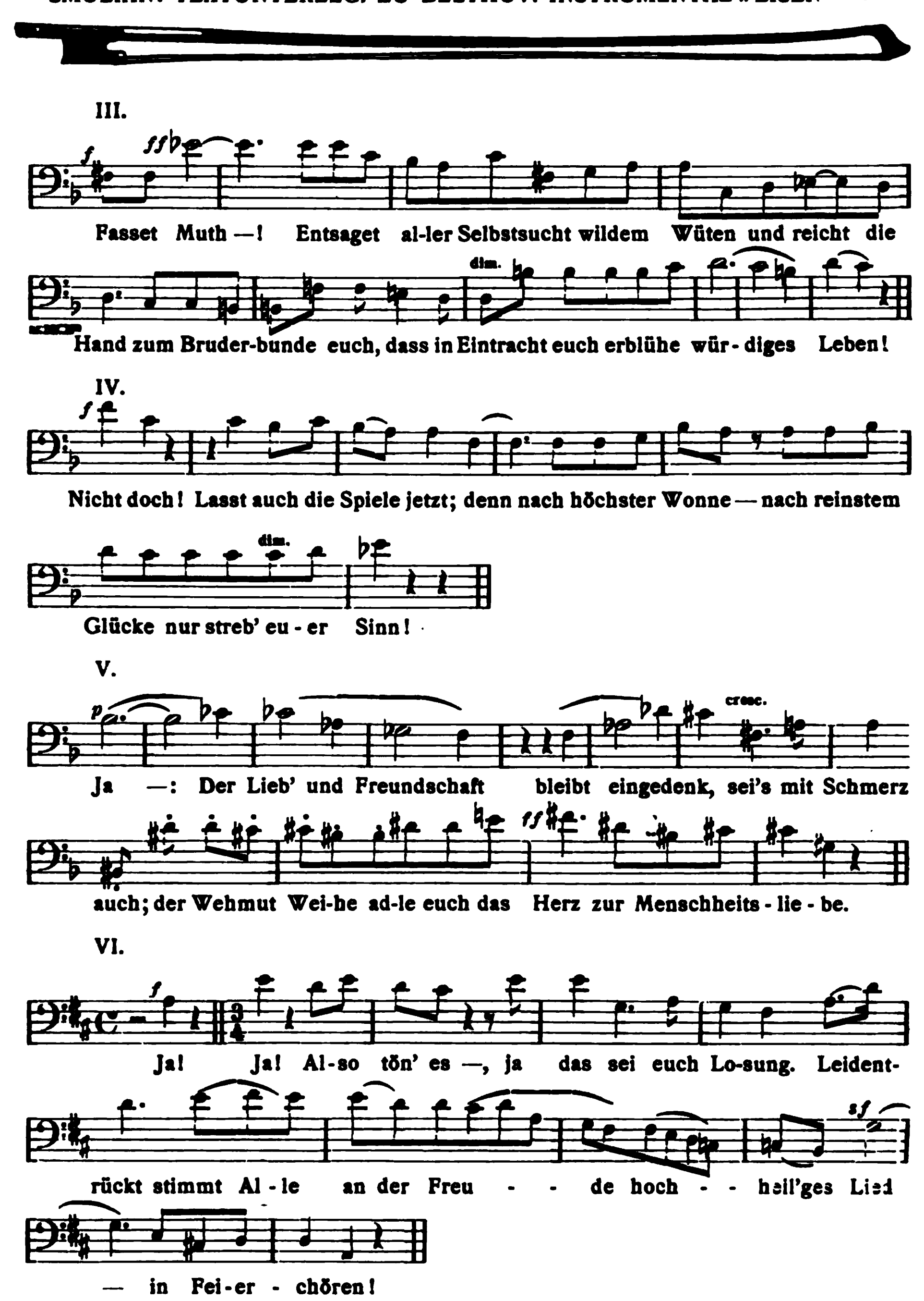
Die aus der unmittelbarsten Äusserungsweise menschlicher Willensregungen und Empfindungen — aus der Gebärde — hervorgegangene Deklamation: das Aufsteigen und Niedersinken, Wechseln und Verharren, Anschwellen und Erlahmen der Laute und Töne ist gleicherweise der die Gebärde zu Gedanken ausdeutenden Wortsprache und der dieselbe zu Stimmungen umdeutenden Tonsprache eigen, und vermöge dieses der Rede und der Musik gemeinsamen Elementes müssen und werden sich zu jeder ausdrucksvollen Tonfolge Worte finden lassen, die in sinngemässer und dabei allerdings den unermesslicheren Ausdrucksgehalt der Tonsprache einschränkender Weise das „Alles sagende" Unsagbare eines bedeutenden musikalischen Gedankens dem einer Anlehnung an begriffliche Vorstellungen bedürftigen Durchschnitts-Auffassungsvermögen verständlicher machen. Und nicht nur das ist es, was durch Textunterlegung zu instrumentaler Musik bewirkt werden kann, sondern feinsinnig und richtig erfundene Worte werden in den meisten Fällen auch eine stimmungsreiche und hinsichtlich der Rhythmik und der Phrasierung korrektere Wiedergabe der einzelnen Motive und Themen und somit auch des aus diesen gebildeten ganzen Werkes ermöglichen.

Selbstverständlich bedürfen alle jene Gesegneten, die zu unmittelbarem kongenialen Nachempfinden instrumentaler Meisterschöpfungen befähigt sind, solcher deutenden Hilfe nicht; der grossen Mehrzahl aller Musiktreibenden aber, die bei sehnlichem Verlangen nach einem Vordringenkönnen zu dem Allerheiligsten der Tonkunst doch ratlos vor verschlossener Tempfelpforte stehen, könnte und sollte mit der Unterlegung passender Textworte gar wohl ein Seitenpförtchen — zu des Tempels Vorhallen — aufgethan werden. Dort könnten sie — wennschon ihnen der Zutritt zu den Auserwählten verwehrt ist — sich doch der unendlichen Schar der Berufenen zugesellen.

In diesem Sinne sind auch Herrn Dr. Göhlers Anregungen für den Schlusssatz der Neunten willkommen zu heissen, obschon an den dort angeführten Textunterlagen mancherlei auszustellen wäre. Mehrfach entspricht die Sprachdeklamation nicht der musikalischen Accentuation (so bei dem „Weh dir!" im ersten —, bei dem „raff dich zusammen" im zweiten —, bei dem „niemals ein Mensch" im dritten —, bei „wie seid ihr schön" im fünften —, und bei „das sei uns're Weise" im sechsten Recitative), manches erscheint im Ausdruck zu bombastisch oder gar verfehlt (wie das „ob gleich tausend Welten um dich stürzten," und das „meint ihr wirklich, ihr fändet so euren Frieden?" worauf dann die für den zweiten Satz der Neunten wohl durchaus unzureichende Bezeichnung „Possen" folgt,) und in betreff der Fragezeichen, die Herr Dr. Göhler aus den Recitativen überall heraushört und um deren Richtigkeit er gar seinen Kopf verwetten will, dürften viele gar wohl entgegengesetzter Ansicht sein und also an die Wotan-Worte: „Dein weisses Haupt wahre von heut'" gemahnt werden.

Läge ein ganz einwandfreier deutender Text zu den Instrumental-Recitativen der Neunten vor, so könnte man vielleicht sogar wünschen, dass derselbe für Studium und Probieren der ewigen Zukunfts-Symphonie allgemeingültig würde; ein solcher „authentischer" Text wird sich aber wahrscheinlich wohl erst allmählich durch Miteinander- und Gegeneinanderarbeiten einer grösseren Menge von musikalischen „Zeichendeutern" gewinnen lassen, und als bescheidene Mitarbeit an der weiteren Ausgestaltung dieser Aufgabe seien hier die ziemlich wesentlichen Textabänderungen mitgeteilt, zu denen ich durch Herrn Dr. Göhlers Versuch angeregt worden bin.




III.
f
ff
Fasset Muth —! Entsaget al-ler Selbstsucht wildem Wüten und reicht die
dim.
Hand zum Bruder-bunde euch, dass in Eintracht euch erblühe wür-diges Leben!
IV.
f
Nicht doch! Lasst auch die Spiele jetzt; denn nach höchster Wonne — nach reinstem
dim.
Glücke nur streb' eu-er Sinn!
V.
p
cresc.
Ja —: Der Lieb' und Freundschaft bleibt eingedenk, sei's mit Schmerz
ff
auch; der Wehmut Wei-he ad-le euch das Herz zur Menschheits-lie-be.
VI.
f
Ja! Ja! Al-so tön' es —, ja das sei euch Lo-sung. Leident-
sf
rückt stimmt Al-le an der Freu - - de hoch - - heil'ges Lied
— in Fei-er-chören!





BERNHARD COSSMANN

Ein Gedenkblatt zu seinem 80. Geburtstag

Von Ludwig Bayer-Koblenz

In diesen Tagen begeht der berühmte Violoncellist Bernhard Cossmann seinen achtzigsten Geburtstag. Cossmann wurde in Dessau geboren am 17. Mai 1822. Nachdem er den Jugendunterricht bei Drechsler in Dessau genossen hatte, ging er zu den beiden damals berühmtesten deutschen Cellisten: zu Theodor Müller in Braunschweig (1837—1840) und Kummer in Dresden (Frühjahr bis Herbst 1840). Achtzehnjährig, wurde er, mit hundert Thalern bewaffnet, von seinem Vater in Leipzig in den Postwagen nach Paris gesetzt, um dort sein Glück zu versuchen. Nach einem in kümmerlichen Verhältnissen verbrachten Jahr gelang es ihm, als Cellist in der Italienischen Oper unterzukommen; hier erhielt er nach der soliden, auf Bernhard Romberg beruhenden deutschen Schulung den zweiten entscheidenden Eindruck durch die grossen Sänger jener Blütezeit des italienischen Gesanges, wie Mario, Rubini, Lablache, Tamburini, die Damen Grisi und Persiani; er studierte, während er im Orchester sass, ihre Phrasierung und Tonbildung, und von da ab schwebte es ihm als Ideal vor, mit der soliden deutschen Technik diesen Klang dem Violoncell zu entlocken.

Es war eine merkwürdige Epoche, in die Cossmann hineingeraten war. Heine traf er eine Zeit lang allabendlich an einem deutschen Tisch des Café Montmartre; Cherubini sah er bei einer Preisverteilung im Conservatoire; mit Chopin wurde er bekannt und hörte ihn zweimal in Soireen. Genauer bekannt wurde er mit dem Komponisten Rosenhain, dem Geiger Alard, den Violoncellisten Franchomme, Batta, Chevillard und Sebastian Lee. Berlioz gab 1841 ein Konzert, in dem Cossmann mitwirkte, eine genauere persönliche Bekanntschaft ergab sich jedoch erst später, durch Liszt. Halévy lernte der junge Künstler flüchtig, Spontini erst 1848 bei dessen Schwager Erard, Meyerbeer gleichfalls erst später kennen. Befreundet war er mit Félicien David, dessen Violoncellkompositionen er spielte, als sie noch ungedruckt und David noch nicht durch seine „Wüste" berühmt geworden war; mit J. B. Cramer, später mit Thalberg brachte er Beethovensche Kammermusikwerke zu öffentlichem Vortrag, und mit César Franck dessen Fis-moll-Sonate.





I. 15/16

DAS NEU-WEIMARER TRIO:
SINGER, COSSMANN, BÜLOW

Das Engagement an der Italienischen Oper behielt er bis 1844. Inzwischen hatte er im Winter 1842/43 sein erstes Konzert gegeben; bald war er ein Liebling des Pariser Konzertpublikums und in der Lage, seine Orchesterstellung aufzugeben. Und in jener Zeit trat der dritte entscheidende Einfluss in seiner Entwickelung als ausübender Künstler ein: Franz Liszt. Gehört hatte er Liszt schon im Jahre 1844; eine persönliche Bekanntschaft ergab sich aber erst auf deutschem Boden. Cossmann hatte nämlich in Paris den Ruf angenommen, die Saison 1847/48 in Leipzig mitzumachen, als Solocellist des Gewandhauses, und mit Ferdinand David, Josef Joachim und Niels W. Gade Quartett zu spielen. In diesem Winter lernte er Liszt kennen, und schon damals sprach Liszt den Wunsch aus, den jungen Violoncellisten nach Weimar zu ziehen. Jedoch nach Ablauf des Leipziger Engagements, während dessen Dauer er bei Hauptmann Kompositionsstunden genommen hatte, verbrachte er den nächsten Winter in Baden-Baden; wiederum eine merkwürdige Epoche, denn unter dem Eindrucke der Revolution hatte sich die Aristokratie von ganz Europa nach Baden-Baden geflüchtet. Cossmann gab damals dort mit J. B. Cramer und Theodor Pixis Trio-Soireen. 1849 ging er zum erstenmal nach England, mit einem Schreiben der Fürstin Hohenlohe an ihre Schwester, die Königin, bei der er in Windsor spielte. Für das letzte Vierteljahr 1849 hatte er sich nochmals in der früheren Stellung nach Leipzig verpflichtet und in den letzten Dezembertagen trat er mit Joachim die Reise nach Paris an. Es war für beide eine glückliche Zeit, in der sie viel Trio und Quartett zusammen spielten, unter anderem durch die gemeinsame Leidenschaft für die damals noch wenig bekannten letzten Quartette Beethovens verbunden. Wieso es kam, dass der junge Musiker die glänzende Stätte glänzender Erfolge verliess, warum er andererseits den Versuchen widerstand, sich dauernd an Leipzig, damals die erste Musikstadt Deutschlands, wenn nicht der Welt, fesseln zu lassen, ergiebt sich aus einem Brief, den Joachim nach seiner Rückkunft an den in Paris zurückgebliebenen Freund schrieb:

„Ich soll Ihnen von Liszt, bei dem ich einige unvergessliche Tage zugebracht habe, sagen, dass er Ihre Anstellung für abgemacht betrachtet, obwohl noch nichts offiziell in Weimar darüber verhandelt worden ist. Liszt ist in musikalischer Beziehung dort so allmächtig, dass er seine Wünsche durchsetzen kann, und dass er es aufs aufrichtigste wünscht, Sie dort angestellt zu sehen, davon können sie versichert sein; er liebt und schätzt Sie ungemein, was Ihnen, dem das schöne Paris jetzt noch huldigt, nichts Neues sein wird, worauf aber mancher andere stolz sein würde. Mir hat es dort sehr gefallen; es ist ein freundlich gelegenes Städtchen, und es lässt sich gewiss mit den Leuten dort recht gut leben; und vor allen Dingen haben Sie den Liszt dort. Meine sonstige Antipathie gegen diesen ist jetzt, seitdem ich ihn näher habe kennen gelernt, in eine ebenso starke Vorliebe

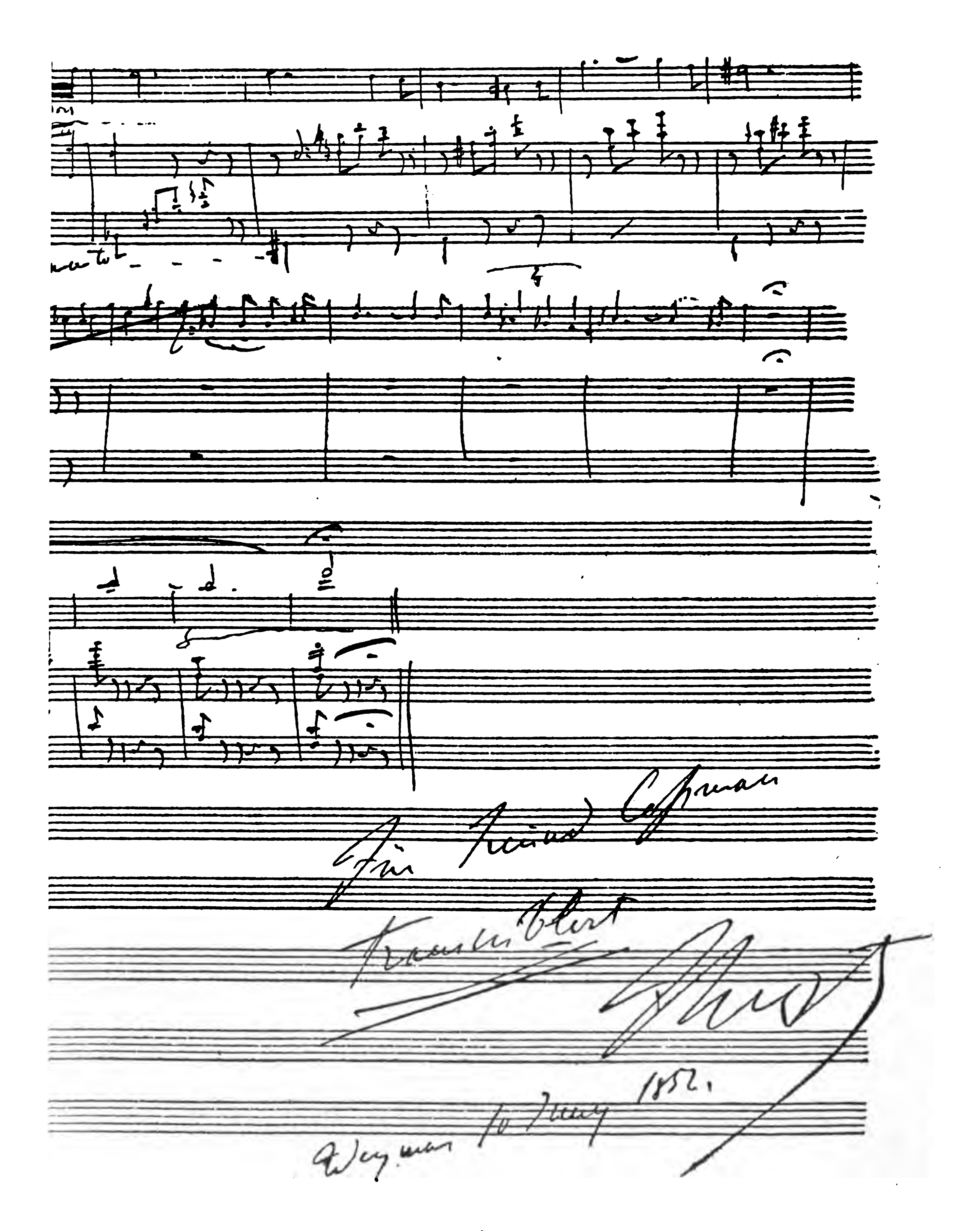
übergegangen ... Hier ist alles beim Alten. Ich bin nunmehr, mein wertester Freund, wo ich die hiesigen Verhältnisse mit unparteiischen Augen betrachte, in gar mancher Beziehung Ihrer Meinung geworden, und wenn nicht meine Verwandten, Klengels und David mich hier anzögen, ich wüsste nicht, ob ich lange hier bleiben würde."

Bekanntlich wurde Cossmann noch im Sommer 1850 Mitglied der Weimarer Kapelle — zeitig genug, um die erste Aufführung des Lohengrin am 28. August 1850 mitzumachen; und Joachim that im Herbste desselben Jahres ein gleiches.

Die Blütezeit Neu-Weimars ist in den letzten Jahren durch die Briefwechsel Liszts, Bülows, Raffs zur Genüge bekannt geworden. Das Quartettspielen mit den einander als Konzertmeister folgenden ausgezeichneten Geigern Joachim, Laub, Damrosch, Singer, Kömpel, das Musizieren mit Liszt, späterhin auch mit Bülow, das Spielen insbesondere auch Beethovenscher Symphonieen unter Liszts Leitung musste Cossmann die höchste Befriedigung gewähren, entschädigte ihn für die äussere Kleinheit der damaligen Weimarer Verhältnisse, von der man sich heute kaum mehr einen Begriff macht, und liess siebzehn Jahre hindurch alle Versuche scheitern, ihn nach auswärts in grössere Verhältnisse zu ziehen; vergebens suchte ihn David, nachdem er einen erneuten Antrag der Gewandhausdirektion abgelehnt hatte, ähnlich wie es Reinecke that, zu locken durch den Hinweis auf den frischen Zug im Leipziger Musikleben und „das manchmal doch recht plaisierliche Musik- besonders Quartettmachen." Daran fehlte es in Weimar auch nicht. Auch in Halle, wo Robert Franz, in Jena, wo Dr. Gille an der Spitze des Musiklebens stand, waren die Weimarer Kunstgenossen zu Hause. Der in die Ferne dringende Ruf von Cossmanns Quartettspielen hatte in Josef Hellmesberger schon lange den Wunsch erregt, ihn den Wienern als Quartettspieler vorzustellen; in sechs Quartettabenden, welche zwischen November 1858 und Januar 1859 stattfanden, kam dieser Plan zur Verwirklichung, wobei die Fuge von Beethoven opus 133 zur ersten öffentlichen Aufführung in Wien gelangte. Freilich erregte unter den Wiener Musikern, denen Glätte und guter Klang das Höchste war, Cossmanns Quartettspiel anfangs Bedenken, denn er war stets der Ansicht, dass z. B. gewisse Stellen der letzten Quartette Beethovens „nicht gut klingen d ü r f e n". Das Neuweimarer Ideal war individuelles Inszeuggehen unter steter Berücksichtigung des Kammermusikstils, d. h. unter steter Berücksichtigung der anderen Stimmen. Die, welche z. B. ein Beethovensches Trio von Liszt, Joachim und Cossmann gehört haben, sagen, dass sie dergleichen nicht wieder erlebt haben. Den Berlinern wurde Cossmann als Kammermusikspieler durch seine Mitwirkung bei Carl Tausigs Kammermusikkonzerten bekannt.

Im Jahre 1867 folgte Cossmann einem Ruf als Professor an das neue Konservatorium zu Moskau. Die Zeit, in welcher Nikolaus Rubinstein,





TEIL EINER UNVERÖFFENTLICHTEN TRANSCRIPTION FRANZ LISZTS ÜBER DAS LIED AN DEN ABENDSTERN AUS TANNHÄUSER o o o

Klindworth, Door, Laub, Tschaikowsky und Cossmann zusammenwirkten, lebt in der Erinnerung als Blütezeit des dortigen Musiklebens fort. Am Eröffnungstag der Anstalt führte der Direktor Rubinstein die beiden für Russland gewonnenen Celebritäten, Laub und Cossmann, dem Moskauer Publikum in einem Konzert vor. Die zeitgenössischen Berichte sind voll von dem Enthusiasmus, den Cossmann bei dieser Gelegenheit erregte. Ein Bericht erzählt, dass enthusiastische Musikfreunde Cossmann auf den Armen wieder in den Saal hineintrugen und als Zeichen höchster Begeisterung dreimal in die Luft emporwarfen. Der Moskauer Aufenthalt war für Cossmann dadurch getrübt, dass seine Familie aus Gesundheitsrücksichten in Deutschland hatte zurückbleiben müssen; sie war in Baden-Baden, wo er stets die Sommermonate zubrachte; und so entschloss er sich 1870 zur Aufgabe der Moskauer Stellung und nahm seinen Wohnsitz ganz in Baden.

Baden hat während Cossmanns Dortsein seine in musikalischer Beziehung wohl merkwürdigste Zeit gehabt. Das Musikleben hatte in früheren Jahren im Salon der Frau Viardot seinen Mittelpunkt; dort musizierte Cossmann mit Anton Rubinstein, den ans Klavier zu bringen die Anwesenheit Cossmanns stets das sicherste Mittel war. Später konzentrierte sich das dortige Musikleben bei Cossmann und Richard Pohl, den das Geschick gleichfalls von Weimar nach Baden geführt hatte. Ausser Frau Viardot und Anton Rubinstein lebten damals wiederholt und längere Zeit in Baden: Clara Schumann, Johannes Brahms, Bülow, Nikolaus Rubinstein, Wieniawski, Laub, Sivori, Leschetitzky, Annette Essipoff, Popper, Sophie Menter, Johann Strauss, Saint-Saëns, Reyer, Adolf Jensen, Berlioz, die Marchesi, Artôt, Jenny Lind, Patti, Minnie Hauk und Bianchi. Auswärtige Cellisten, die in Baden zu spielen wünschten, wandten sich zu diesem Zwecke stets an Cossmann; wie überhaupt das freundschaftlichste Verhältnis Jahrzehnte hindurch alle namhaften Violoncellisten verband.

Von Baden aus musste Cossmann zahlreiche Konzertreisen unternehmen, durch die erst in vielen deutschen Städten, wie auch in holländischen, belgischen, englischen, schweizer, italienischen und ungarischen sein Name einem grösseren Publikum bekannt wurde. Dieses späte Bekanntwerden lag zum Teil in Charaktereigenschaften, welche Ludwig Hartmann andeutete, als Cossmann die Lucca auf ihrer Abschiedstournee begleitete. „Als Meister ersten Ranges begrüsste man B. Cossmann ... Sein Cello-Ton ist von wunderbarer Schönheit, sein Vortrag höchst durchgeistet, seine Technik infallibel und wäre Cossmann als Mensch nicht ein Sonderling, der sich nie um Reklame etc. bekümmert, so hätte er längst jenen Weltruf, den er erst jetzt infolge dieser Reisen sich erwirbt."

Im Jahre 1878 folgte er einem Ruf an das unter des Neuweimarer Genossen Joachim Raffs Leitung eröffnete Dr. Hochsche Konservatorium

zu Frankfurt a. M. Dort lebt er, noch heute wie seit siebzig Jahren die besten Stunden dem geliebten Violoncell widmend, und als Lehrer des Violoncell- und des Quartettspiels an der genannten Anstalt thätig. Das eigene Studium und das Interesse an den Schülern haben ihn trotz schwerer Schicksalsschläge jung erhalten. Unter den Schülern, die im Laufe von Jahrzehnten durch Cossmann ausgebildet wurden, befanden sich Kiefer, 1. Solocellist des Leipziger Philharmonischen Orchesters, Kammermusiker Kruse, Hess, 1. Solocellist des Frankfurter Orchesters, Klein, 1. Solocellist des Düsseldorfer Orchesters, Professor Krumbholz in Stuttgart, Diem, der auch als Violoncell-Komponist bekannte Heberlein, Fuchs in Manchester, Mac Neill in Edinburgh, Hochstein in Aberdeen, Löffler in Boston, Brandukoff in Paris, Herbert in New-York, die Kammermusiker Bürchl in Dresden, Eyertt und Matthys in Hannover und viele andere, die zum Teil in reiferem Alter und nachdem sie bereits in angesehener Stellung waren, ihre Studien bei Cossmann fortgesetzt haben.

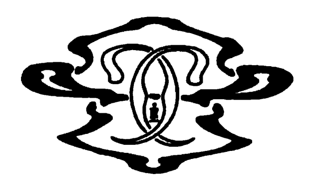
Von Cossmanns Kompositionen sind die in mehreren Ausgaben erschienenen Täglichen Studien und Konzertetuden für Violoncell allein (letztere eine fast nur von Cossmann kultivierte Gattung) unter den Fachgenossen geschätzt. Seine Stücke für Violoncell mit Klavierbegleitung und sein Konzert, welche an Erfindung und Gediegenheit die meisten Cellistenkompositionen übertreffen, sind, mit Ausnahme der von Julius Klengel, Alwin Schröder u. a. viel gespielten Tarantelle, bis jetzt nicht zu genügender Anerkennung gelangt. Ausserdem existieren von ihm Opernphantasieen und Transskriptionen. Seine Kadenzen zu bedeutenden Violoncellkonzerten sind handschriftlich weit verbreitet; die zum Raffschen Konzert ist durch Hugo Beckers meisterlichen Vortrag sehr bekannt, die zum Schumannschen Konzert ausser von den Cossmannschen Schülern auch von Hilpert (unter Bülow in Meiningen), Karl Schröder, Friedrich Grützmacher u. a. gespielt worden, während sie von anderer Seite wegen der sich daran anschliessenden Änderung des Schumannschen Schlusses Widerspruch gefunden hat.

Was Cossmanns Repertoire betrifft, so ist das von ihm, besonders in der früheren Zeit, stark berücksichtigte Genre der Opernphantasie, in strengem Massstabe gemessen, nicht zu loben, wenngleich so schöne Melodieen, wie die alten Opernweisen, in den jetzt von Cellisten bevorzugten neueren Stücken nicht zu finden sein dürften; aber das übrigens ja auch von Liszt viel bebaute Gebiet ist als Form kaum aufrecht zu erhalten. Früher dachte man in diesen Dingen anders, was am besten aus der Thatsache erhellt, dass Cossmann bei seinem ersten Auftreten im Gewandhaus, von Gade begleitet, gleich zwei Phantasieen gespielt hat. Seinem Repertoire an kleineren Stücken lässt sich, wie dem der meisten viel reisenden Virtuosen, der Vorwurf nicht ersparen, dass es mit einer verhältnismässig kleinen Anzahl von Stücken haushielt. Hingegen spielte er eine grosse Anzahl von Konzerten;

unter anderem solche von Romberg, Haydn, Schumann, Raff, Eckert, Saint-Saëns, Servais, Rubinstein und sein eigenes. Die cellistischen Qualitäten Cossmanns erkennt man auch aus dem Umstande, dass er zuweilen an einem Abend zwei der sonst so gefürchteten Konzerte mit Orchester spielte und keine Solosachen; ferner aus den Erfolgen, die er mit sonst mit undankbar geltenden Stücken erzielte. So ist die Einführung des Schumannschen Konzerts in erster Linie Cossmanns Verdienst; als er es in einem populären Konzert in Berlin unter der Direktion Julius Sterns gespielt hatte, schrieb ein Kritiker: „Ein Meister ersten Ranges, der Wilhelmj auf dem Violoncello, Professor Cossmann aus Moskau trat am Mittwoch in den Reichshallen auf... Man denke sich einen Ton, den drei oder vier Cellisten geringeren Kalibers nur vereint hervorbringen könnten, einen Ton von dieser Grösse, gepaart mit Weichheit und strahlender Schönheit, unwiderstehlich zu Herzen dringend. Dazu immense Technik und eine vornehme musikalische Empfindung." Als er das Schumannsche Konzert unter „enthusiastischen Beifallsbezeugungen" im Gewandhaus spielte, schrieb ein Leipziger Kritiker „der rechte Meister musste eben kommen, um den Schatz zu heben".

Die Betrachtung so vieler Erfolge, die der Vergangenheit angehören, könnte einem wehmütig das Wort vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, ins Gedächtnis rufen, wenn nicht ein Leben wie das Cossmanns, in die Entwickelung der Musik eingewoben, einen auf Schritt und Tritt erinnerte an das andere Wort:

> Wer den Besten seiner Zeit genug gethan,
> Der hat gelebt für alle Zeiten.





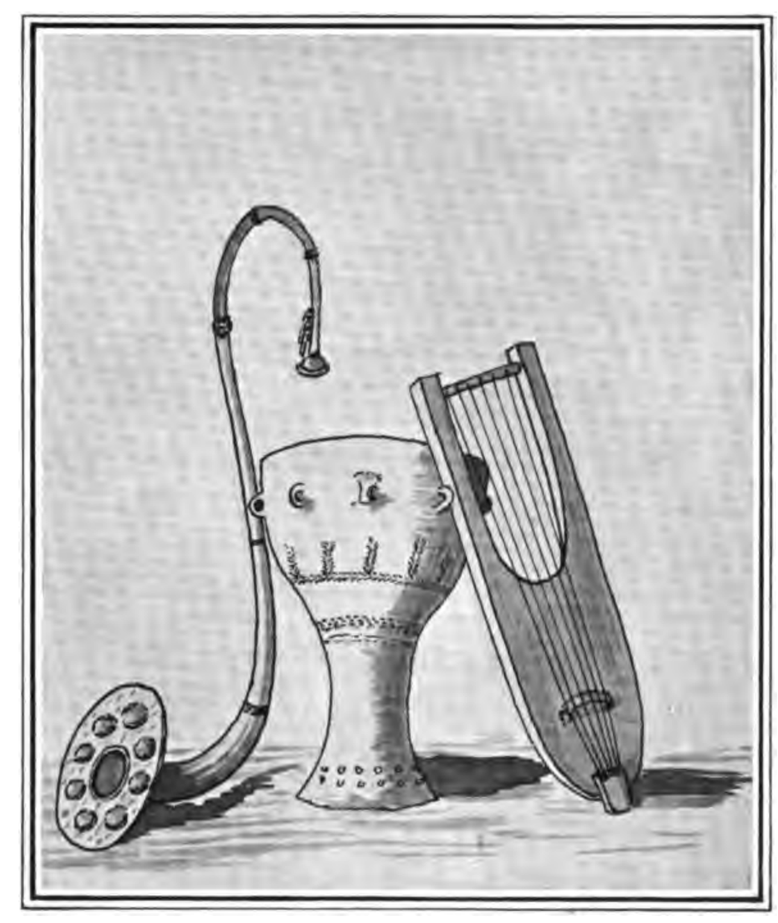
ALTGERMANISCHE MUSIKINSTRUMENTE

Von Hermann Berdrow-Berlin

Der Instrumentalmusik geschieht in den ältesten Epen und Liedern der Germanen sehr selten Erwähnung. Ausser dem „Lustholz", wie im Beowulfsliede die Harfe, das Begleitinstrument der Berufssänger, heisst, werden in der voreddischen Literatur keine Musikinstrumente genannt, und wir sind für unsere Kenntnis des altgermanischen Musikwesens auf die antiquarischen Funde angewiesen, welche die Stein- und Bronzezeit uns hinterlassen hat.

Schon lange bergen die Museen für Völkerkunde eine Anzahl hübsch ornamentierter Kelche oder Pokale aus gebranntem Thon, denen aber merkwürdigerweise der Boden fehlt, weshalb sie bis vor kurzem teils als Stützen oder Untersätze für andere Gefässe, teils als Durchschläge oder Seiher angesprochen wurden. Da sie jedoch wegen ihrer schlanken Form und ihres hohen Fusses (s. Abbild. unter den Beilagen) leicht umfallen, so würden sie sich für solche Zwecke schlecht eignen. Zudem lassen sich damit die unweit des oberen Randes angebrachten Zapfen oder Ösen ebenso wenig in Einklang bringen wie die Verzierungen, die an der Innenseite des Kelchfusses eingeritzt sind und bei auf dem Boden stehenden Gefässen niemals sichtbar sein würden. Erst dem Konservator am Königl. Museum zu Berlin Herrn E. Krause ist es jüngst gelungen, für diese merkwürdigen, aus Gräbern der jüngeren Steinzeit herrührenden Thonvasen eine zutreffende Deutung zu finden, indem er sie für die Trommeln oder Handpauken unserer ältesten Vorfahren erklärt, also für Instrumente, wie sie sich unter den primitiven Stämmen Afrikas und Südostasiens noch jetzt einer grossen Verbreitung und Beliebtheit erfreuen.

Diese neueren Trommeln aus Holz oder Thon zeigen hinsichtlich der Gestalt grosse Übereinstimmung mit den acht bis jetzt bekannten Steinzeitpauken. Wie die Verzierung der Innenseite des Fusses nur dann einen Sinn hat, wenn die Gefässe getragen wurden — was bei Handtrommeln eben der Fall ist — so erklärt sich das Fehlen von Ornamenten unterhalb des oberen Randes dadurch, dass dieselben von den Rändern des Trommelfells bedeckt und den Blicken entzogen gewesen wären, dort also unnötig waren. Das Fell wurde durch Ösen und Zapfen festgehalten,



Lure　　　Pauke　　　Leier

ALTGERMANISCHE MUSIKINSTRUMENTE



I. 15/16

wahrscheinlich mittels entsprechender Löcher und Einschnitte, und unterhalb derselben mit einer Schnur straff an den Trommelkörper gezogen. Von dem Trommelfell war natürlich in keinem Falle etwas erhalten. Dass es aber vorhanden war, zeigen die Fundumstände einer in Thüringen mit den Resten eines durch Leichenbrand bestatteten Kindes gefundenen Trommel. Die Stellung dieses noch mit den Knochen gefüllten Gefässes mit der weiten Öffnung nach unten beweist, dass diese Öffnung bei der Bestattung überspannt war, denn man konnte die Leichenreste weder in ein bodenloses Gefäss schütten noch in einem solchen bis zum Grabe befördern.

Die Musik, welche der Steinzeitmensch mittels dieser Handpauken hervorbrachte, war gewiss höchst einfacher Natur und wohl hauptsächlich zur Aufrechterhaltung des Rhythmus bei Tanz und Gesang bestimmt. An den Ösen befestigte kleine Rasseln aus Nuss- und Hufschalen brachten, zeitweise geschüttelt, vielleicht etwas Abwechselung in die Monotonie des Tamtams. Aber bei bescheidenen Ansprüchen konnte die Trommel auch als selbständiges Musikinstrument gelten, da man auf ihr je nach der angeschlagenen Stelle, ausser dem Grundton in der Mitte, noch die Quart, die Terz, die Quinte und endlich, wenn man von aussen etwa fingerbreit unterhalb des Randes gegen das Instrument schlägt, die Oktave des Grundtons hervorbringen kann. Ob die Besitzer der Steinzeittrommeln ihre Pauken in dieser Weise benutzten, muss natürlich unentschieden bleiben; Thatsache ist jedoch, dass der Naturmensch noch heute mit den primitivsten Instrumenten überraschende Effekte zu erzielen vermag.

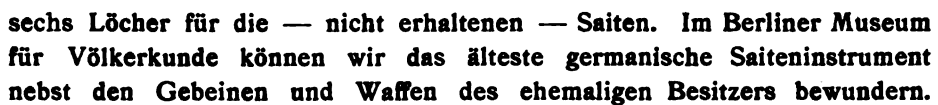
Um viele Jahrhunderte, vielleicht um Jahrtausende müssen wir unserer Zeit nähertreten, um den durch die „Luren", die Posaunen der Bronzezeit, repräsentierten grossen Fortschritt der altgermanischen Instrumentalmusik zu gewahren. Leider wissen wir über die Entwickelung dieser zumeist in den Ostseelandschaften, besonders in Dänemark, gefundenen Bronzehörner durchaus gar nichts. Vielleicht besass schon der Steinzeitmensch gewisse Blasinstrumente, Flöten aus Hirschhorn und Beinknochen, zu denen sich später die gebogenen Hörner der grossen Wiederkäuer, des Ur und des Wisent, gesellten. Als eine Fortbildung der letzteren mittels des eine neue Kulturperiode anbahnenden Bronzemetalls können wir die Luren betrachten, die mehrfach symmetrisch gebogen, wie ein Paar zusammengehörende Tierhörner, aufgefunden sind. Trotz ihrer beträchtlichen Grösse verhältnismässig leicht, wiegen sie höchstens 7 Pfund, während das Gewicht einer modernen Tuba bis zu dem Doppelten betragen kann. Die Form des Lurenrohres ist, wie unter den modernen Instrumenten beim Waldhorn, in seiner ganzen Länge konisch, wodurch ein starker, aber weicher Ton erzeugt wurde, sicherlich nicht unbeabsichtigt, da man sich andernfalls nicht mit der für jene Zeit immerhin schwierigen

Herstellung einer so gleichmässig konischen Erweiterung abgemüht hätte. Durch genaue Messungen ist erwiesen, da je zwei dieser Instrumente immer dieselben Dimensionen haben: man besass also vor 3000 Jahren schon die Gewissheit, dass von den gleichen Ausmassen die Übereinstimmung des Tons zweier Posaunen abhänge. Bronzene Hängezierate am Mundstück und an der kreisrunden, die Schallöffnung umgebenden Platte verstärkten die Musik durch klirrende Laute.

Der wichtigste Lurenfund entstammt dem Brudwälte-Moor bei Fredricksborg in Dänemark. Er besteht aus sechs Instrumenten, von denen ein Paar in C, das zweite in Es stimmt, während das dritte unvollständig ist. Von den übrigen Luren, deren das Museum zu Kopenhagen allein nahezu zwei Dutzend besitzt, stimmen einige in D, andere in E und noch andere in G. Da die Instrumente ziemlich weite Dimensionen haben, so sind sie zunächst auf die tieferen Töne angewiesen; sie besitzen acht Töne in drei Oktaven, also den Umfang einer modernen Tenorposaune, während ihre Klangfarbe mehr der einer Altposaune gleicht. Noch jetzt vermag der Musiker nach einigem Üben auf diesen uralten Hörnern Accorde, Skalen, ja sogar kleine Märsche und Nationalmelodieen zu blasen. Man trug die Instrumente an Bronzeketten und richtete sie beim Blasen mit den Schallöffnungen und Platten nach oben, so dass der Ton weit umhergeworfen wurden.

Andere Musikinstrumente dieser Periode sind die Klapperbleche aus Bronze und möglicherweise manche der sogenannten Zierbuckel der Bronzezeit, handtellergrosse, runde, gewölbte Metallplatten, die nach Art unserer Becken benutzt wurden. Darauf deuten wenigstens die an der Rückseite angebrachten Handhaben, während die zur Verzierung von Schild und Riemenzeug bestimmten ganz ähnlichen Stücke am Rande behufs Aufnagelns oder Aufnähens durchlöchert sind. Denken wir uns die Rasseln und die nun vielleicht noch höher entwickelten Steinzeittrommeln hinzu, so sehen wir das Volk der Lurenbläser im Besitze eines für jene Zeiten höchst achtungswerten Orchesters, in dem freilich die Saiteninstrumente noch völlig fehlen.

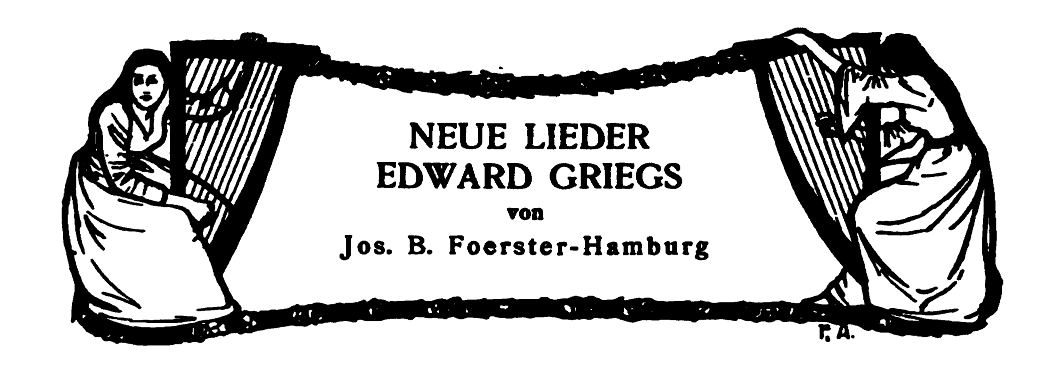
Diese treten erst viel später, vielleicht durch griechische oder römische Händler vermittelt, in deutschen Landen auf. Das älteste Stück ihrer Art ist vor einigen Jahren in dem Gräberfelde von Oberflacht bei Tuttlingen in Württemberg gefunden. Hier ruhte in einem Eichensarge ein altschwäbischer Krieger im Schmuck seiner Waffen, „zugleich ein Sänger und ein Held;“ denn im Arme des also Bestatteten lag seine Harfe, ein Instrument von der Form eines etwa 80 cm langen Stiefelknechtes, welches grosse Ähnlichkeit mit der griechischen Kithara besitzt. Der flache Holzkörper ist ausgehöhlt und durch einen aufgeleimten Deckel geschlossen; das zwischen dem oberen Ende angebrachte Querholz hat



sechs Löcher für die — nicht erhaltenen — Saiten. Im Berliner Museum für Völkerkunde können wir das älteste germanische Saiteninstrument nebst den Gebeinen und Waffen des ehemaligen Besitzers bewundern.

Das Gräberfeld von Oberflacht gehört dem 5. bis 7. Jahrhundert nach Chr. an, für welche Zeit der Gebrauch kitharaähnlicher Instrumente bei den Germanen auch sonst bezeugt ist. Nicht nur das Beowulflied kennt, wie eingangs bemerkt, die Harfe; auch in der Snorra Edda wird sie in der nordischen Fassung der Nibelungensage erwähnt, indem der in die Schlangengrube geworfene gefesselte Gunnar eine ihm heimlich zugesteckte Harfe mit den Zehen schlägt. Bis zu welchem Grade unseren Vorfahren zur Zeit der Völkerwanderung die Musik ein Herzensbedürfnis nicht nur an festlich frohen, sondern auch an schlimmen Tagen geworden war, dafür zeugt die rührende Erzählung von dem Vandalenkönig Gelimer, der sich zum Trost im Elend ein Brot für den Hunger, einen Schwamm für die Thränen und — eine Harfe verlangt.





Bei einem Künstler von so ausgesprochener Individualität wie Edward Grieg würde gewiss niemand mit seinem opus 70 einen neuen Zug, ja nicht einmal eine tiefere Furche in seinem psychischen Bilde erwarten. In dieser Zeit pflegen Kunstwerke in der Regel keine Überraschungen mehr zu bringen, — ich meine damit: eine Wendung in neuer Richtung, — sie bedeuten vielmehr nur Ergänzung, Bestätigung, die Summe von künstlerischer Erfahrung und Lebenseindrücken, das Erklimmen des Höhepunktes in einer bis dahin eingehaltenen Linie.

„... Et cum sit ars summa, ingenius tamen ultra artem est." Geniale Menschen haben ihre eigenen Regeln. Grieg bewies von neuem die Wahrheit des oben citierten Pliniusschen Satzes und zwar mit seinem opus 69 und 70, zwei Liederheften auf Gedichte Otto Benzons.

Es ist kein neuer Grieg, fremd, unbekannten Aussehens, auch nicht der alte Grieg hinter einer entlehnten Maske verborgen, es ist nach wie vor der weiche, doch temperamentvolle Träumer mit schmerzlich bewegtem Inneren, erfüllt von unsagbarer Sehnsucht nach etwas, was unerreicht blieb auch in seinem Leben, das doch reich war an vollen Ähren und gesegneten Erntetagen.

Der analysierende Musiker findet auch hier Griegs bekannten melodischen Tonfall, seinen beliebten, originellen Terzenschritt vom Leiteton zur Dominante, seine herrlichen chromatischen Bässe. Aber eines würde man diesmal umsonst suchen, jenen melancholischen Grundton, den die Franzosen „maladif" nennen, die gewisse sentimentale Note und krankhafte Blässe, die bei ihm nie angeschminkt war, aber dennoch für die Dauer etwas Überreiztes an sich hatte und erzeugte.

Es ist also im Grunde genommen doch ein neuer Grieg, den wir in opus 69 und 70 des norwegischen Meisters kennen lernen! Der gesunkene Kopf, der immer von Sorgen belastet schien, hat sich aufgerichtet, die Augen leuchten in jugendlichem Feuer, und die Melancholie musste einem starken, männlichen Trotz weichen. Der weiche, jeder Berührung mit der Aussenwelt ausweichende Träumer, schüchtern wie ein jugendlicher Tänzer, steht hier selbstbewusst: Er kennt seinen Wert, er weiss, was er bedeutet und er schaut, den zurückgelegten Weg betrachtend, befriedigt in die Vergangenheit und siegessicher in die Zukunft.

So sind die neuen Lieder Edward Griegs, sein opus 69 und 70 geartet. Es sind Sommerlieder, Lieder der Reife, des Mannesalters, der Energie und Gesundheit.

Den sieghaften Grundton dieser Gesänge hat der Dichter angeschlagen, doch übernahm ihn der Komponist mit solch überzeugender Kraft, dass man aus jeder Note fühlen kann, wie diese herrlichen Dichterworte — auch die Textwahl ist für den Komponisten bezeichnend — keinen zufälligen Fund eines glücklichen Momentes bedeuten, sondern der Ausdruck persönlicher Überzeugung. Wir fühlen, dass hier beide: der Poet und der Tonsetzer, aus einem Munde, einem Herzen und einer



EDWARD GRIEG



I. 15/16

Seele singen. Es haben daher diese neuen Blüten unter Griegs Liedern keinem Zufall ihr Dasein zu verdanken, kein günstiger Wind trug ihre Samen in die Gärten des Tondichters, diese herrlichen Blumen sind bei steter Sorgfalt und Pflege des Gärtners und aus dem Boden seines Herzens erwachsen.

In einem Punkte bleibt Edward Grieg im Lager der Konservativen — so fortschrittlich sonst auch seine Musik ist — das ist die Form. Er kann sich z. B. nicht von der strophischen Behandlung der Texte trennen. Dabei bleibt das Paradoxe, dass gerade Grieg über eine Fähigkeit verfügt, die so viele Jungen und Jüngsten entweder missachten, oder nicht erkannt haben: das Charakterisierungsvermögen der melodischen Linie an sich. Seine Melodieen sind mit den Textworten geradezu amalgamiert und man würde annehmen, dass sie schon aus diesem Grunde die strophische Behandlung nicht zulassen. Aber da stehen wir gerade vor dem Rätsel, diese Melodieen haben zu gleicher Zeit ein Eigentümliches, eine seltene Elastizität: sie lassen sich durch verschiedenartige Vortragsnuancen heterogenen Stimmungen vortrefflich anpassen. Ihre so deutlich ausgesprochene Physiognomie ist wie das Antlitz auserlesener Schauspieler: sie kann verschiedensten Ausdruck annehmen. Ob seine Melodie aus einem kurzen Thema entwickelt erscheint, ob sie in stolzem Bogen geführt ist: sie behält ihre seltsame Verwandlungsfähigkeit.

Die Harmonie spielt bei allen neuzeitlichen Komponisten eine wichtige Rolle, bei Grieg war sie von Anfang an von besonderem Interesse. Er ist Chromatiker von der verwegensten Sorte, über seinen chromatischen Bässen erblühen die wunderbarsten, in Regenbogenfarben schillernden Harmonieverbindungen. Auch Grieg hat sein Lieblingsintervall. Was Wagner die kleine Sekunde, Smetana die Terz, Brahms die Sext, das ist für Grieg die Quint. Er erschreckt weder vor ihrer Folge, noch vor ihrer Fülle in manchen Lagen.

Grosse Polyphonie, Stimmenkomplikationen überhaupt, spielen auch in den neuen Liedern keine bedeutende Rolle. Eine wohlthuende Klarheit zeichnet den Klavierpart aus, der deswegen nicht uninteressant behandelt ist und durch manche wertvolle Wendung auch polyphonen Charakters erfreut.

Das Wunderbare in den neuen Liedern Griegs ist ihr poetischer Stimmungsgehalt und ihre geistvolle Charakteristik. Dabei, wie schon erwähnt, überall die tiefste Wirkung mit einfachsten Mitteln erreicht. Im Sinne der poetisch-musikalischen Nachschöpfung sind die neuen Lieder Griegs Meisterstücke. Die „bedeutendsten" anzuführen unterlasse ich, möge jeder nach seinem Geschmack die Preise verteilen, entscheiden doch bei der seelischen Resonanz die verschiedensten persönlichen Motive.





Im Jahre 1897 las man in den Musikblättern, dass eine Oper von Hugo Wolf, der „Corregidor", am kgl. deutschen Landestheater in Prag zur Aufführung angenommen sei. Aber kurz nachdem sich Direktor Angelo Neumann dazu entschlossen hatte, schied der berufene musikalische Leiter, Franz Schalk, ein persönlicher Freund Hugo Wolfs, aus seinem Amte und seine Nachfolger, die zur Wolfschen Musik keinerlei Verhältnis hatten, warfen ein paar argwöhnische Blicke in die verteufelt komplizierte Partitur und legten sie — wieder beiseite. Da bat sie der damals jüngste Kapellmeister, Josef Stransky, mit dem ganzen Mute der Unerfahrenheit, für sich aus, und nun kam die Sache ins Rollen. Anfangs 1898 stand man schon mitten in den Proben und die Première des vielfach als „unaufführbar" bezeichneten Werkes rückte immer näher heran.

Je deutlicher nun das Bild der Oper hervortrat, desto stärkere Bedenken stiegen auf. Soviel war klar: als geborener Dramatiker zeigte sich Wolf in diesem Werke nicht. Und die Kenner seiner eigentlichen Domäne, der Lyrik, konnte man in Prag an den Fingern einer Hand abzählen. War es nicht ein Unrecht, den Meister des modernen Liedes bei unserem Publikum gerade auf einem Gebiete einzuführen, wo er nicht als Beherrscher, sondern als ein Ringender sich bethätigt hatte? Würde das Publikum auf diesem Gebiete überhaupt einen Begriff von der Bedeutung des bei uns so gut wie unbekannten Tondichters gewinnen? Nein, der Gefahr einer kränkenden Niederlage durfte das edle Werk nicht ausgesetzt werden. Angelo Neumann fand hier einen ebenso zweckmässigen als grossmütigen Ausweg. Er stellte sein Theater für einen Abend zur Abhaltung eines rasch improvisierten Wolfkonzertes ohne Eintrittsgeld zur Verfügung, im Rahmen eines Vortrags über den Komponisten wurde eine Folge seiner genialsten Lieder von den ersten Kräften der Oper gesungen und so mit einem Schlage Wolfs Name im Publikum populär. Die anfangs höhnischen Mienen der konservativen Stimmführer verlängerten sich bei dem von Lied zu Lied gesteigerten Erfolge und die überaus warme Aufnahme der unter Josef Stranskys begeisterten Leitung vortrefflichen Corregidor-Première besiegelte den Triumph. Von diesem Zeitpunkt an giebt es in Prag selten mehr ein besseres Konzert, in dessen Programm Hugo Wolf nicht vertreten wäre.

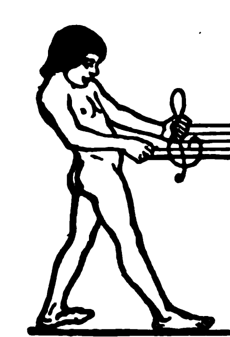
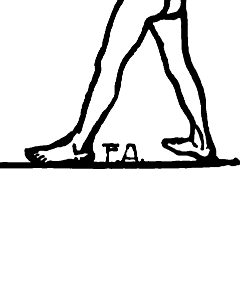
Seither ist schon die vierte Saison vorübergegangen und jedes Jahr kehrt der „Corregidor" wieder auf dem Spielplan. Und zwar ist das schwierige Werk jedesmal gründlich neu studiert worden, sieben Partieen sind, einige sogar dreimal neu besetzt worden, sogar ein Strich, das heikle Ensemble am Schluss des 3. Aktes wurde aufgemacht. Ich denke, die Thatsache, dass ein Werk von Hugo Wolf sich nun schon durch vier Spielzeiten auf einer angesehenen Bühne behauptet, sei bedeutsam genug, um vielfach bemerkt zu werden, aber seltsamerweise scheint man in der Musikwelt nichts davon zu wissen. Ein Beispiel nebenbei, wie schlecht die Fachpresse über die wahren Denkwürdigkeiten unseres Musiklebens unterrichtet wird. Sonst müssten doch die Anhänger der Wolfschen Muse überall die Sturmglocken läuten und mit Berufung auf das Vorbild der Prager beiden leistungsfähigen Bühnen die Aufnahme des „Corregidor"

anregen, fordern und durchsetzen. Ist doch seit seinem Erscheinen nichts hervorgetreten, was sich an musikalischem Reichtum dieser Schöpfung irgendwie vergleichen liesse.

Damit soll durchaus nicht einer kritiklosen Bewunderung des „Corregidor" das Wort geredet sein. Wie die Anschaulichkeit des Malers in der Fläche, also erst durch Erregung der Phantasiethätigkeit des Beschauers, sich vollendet im Gegensatze zum Plastiker, der seinen Vorwurf fertig vor uns hinstellt, so ist auch das Verhältnis zwischen der Lyrik und der dramatischen Kunst. Wolfs musikalische Intuition ist fast immer zweidimensional geblieben, die Scene hat er selten mit voller Lebendigkeit vor Augen gehabt. Daher kommt es, dass er sich im Ausdruck zuweilen übernimmt, dass er z. B. im Vorspiel zum dritten Aufzug uns auf den tausendstimmigen Jubel eines glänzenden Volksfestes vorbereitet, während die Bühne uns zwei bei einer armseligen Lichtfunzel kneipende Kerle zeigt, dass er oft ganz ohne Rücksicht auf die dramatischen Vorgänge den Faden seiner musikalischen Gedanken weiter spinnt. Ebenso unleugbar ist, dass die Fülle der thematischen Arbeit des Orchesters die Singstimmen nicht selten geradezu erdrückt, dass die schwere meistersingerliche Polyphonie die aus der Technik der Guitarre entsprungenen feurigen oder leichtflüssigen Bolero- und Fandangorhythmen allzusehr belastet. Wolf selber scherzte in einem Brief an seine Textdichterin, Frau Mayreder-Obermayer über seine „verrückte Art, immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen", ja noch in dem — später angefertigten — Klavierauszug brachte er bezeichnenderweise Stimmen an, nach denen man in der Orchesterpartitur vergebens suchen würde.

Aber mit welchen Vorzügen entschädigt der Meister für diese und andere Mängel! Welche musikalische Potenz, welcher unerschöpfliche Hort eigenartiger melodischer Erfindung! Wolf beherrscht den Ausdruck der Leidenschaft, der Begehrlichkeit, des zarten Sehnens ebenso sicher wie er die Sprache der Schalkhaftigkeit und der drastischen Komik spricht. Die lockeren Weisen des Sekretärs Petro müssten die Jungen auf der Strasse pfeifen, so wie sie's vor hundert Jahren mit Mozarts „Non più andrai" thaten, und die Perlen herrlicher Kunstmusik, die in dem Werke beschlossen liegen, sind einzeln gar nicht zu zählen. Welche Wonne, nach den so und so oft abgeleierten Repertoiropern einmal in den goldenen Strömen solcher Musik zu baden! „O frischer Duft, o neuer Klang!" Etwas so Stimmungsvolles wie die Scene der einsamen Frasquita, etwas so grotesk Humorvolles wie das Trinkgelage im Hause des Alcalden oder etwas so Gewaltiges wie der grosse Monolog des Tio Lucas sucht in der Opernliteratur einfach seines gleichen. Selbst in dem relativ schwächsten vierten Akt stehen noch Stücke von allerersten Güte, wie der breite Gesang der Corregidora mit den zauberhaften Nachahmungen in der Trompete.

Dass sich das Verständnis für die Schönheiten des — so anfechtbar es von dramaturgischem Standpunkte oft sein mag — doch genialen Tonwerkes im Laufe der Zeit sowohl im Zuschauerraum wie auf der Bühne vertieft und befestigt hat, bewies die letzte Neuaufführung, um welche sich J. Petru (Frasquita), Hunold (Lucas), Pauli (Corregidor) und Kapellmeister Stransky ganz besonders verdient machten. Es bewährte sich eben auch diesmal wieder der löbliche Grundsatz unserer Theaterleitung: Nicht locker lassen! Noch sind wir Prager die einzigen, die das uns anvertraute Kleinod hüten. Vivant sequentes. Ach, wenn doch Wolf irgendwo als Hofkapellmeister lebte! ... Aber glaube nur niemand einem solchen Werk gegenüber, dessen Köstlichkeiten sich dem Ohr erst allgemach entschleiern können und das, wenn nicht für die Höhe des Opernschaffens, so doch für die musikalische Kraft unserer Zeit ein glänzendes Zeugnis giebt, mit einer kühlen Anstandspflicht sich ein für allemal abzufinden. Es bedarf der liebevollen, konsequenten Pflege, um ihm eine Gemeinde von Feinschmeckern zu erziehen, wie es bei uns aufs glücklichste geschehen ist, denn nur „wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich".

HUGO ULRICH

† 28. Mai 1872

Von Max Steuer-Charlottenburg

Der 23. Mai dieses Jahres repräsentiert den 30. Todestag eines Künstlers, der heute (in gewisser Beziehung!) nicht zu den meistgenannten gehört, bei dem aber — ach! es war nicht seine Wahl! — im Laufe der Jahre der Künstler durch den Kunst-Techniker, wo nicht getötet, so doch auf das Empfindlichste beeinträchtigt worden ist. Ich spreche von Hugo Ulrich, dem Komponisten der vor beinahe einem halben Jahrhundert preisgekrönten Sinfonie triomphale, die sich bis in die 1880er Jahre hinein frisch gehalten hat und heute noch nicht ganz vom Schauplatz abgetreten ist. Merkwürdiger Weise hat diese preisgekrönte Symphonie die bei weitem bedeutsamere und wertvollere in H-moll, die vor Jahren mehrfach in den Symphonie-Konzerten der kgl. Kapelle in Berlin aufgeführt worden ist, ganz bei Seite geschoben und wir wollen uns keiner optimistishen Täuschung hingeben: im wesentlichen kennt die Gegenwart den Künstler eben nur als vortrefflichen Arrangeur klassischer Kompositionen zu vier Händen. Wenn ich nun trotzdem auf diesen 30. Todestag hinweise, so habe ich dabei einen Hintergedanken: ich möchte die Aufmerksamkeit der beteiligten Faktoren jetzt schon darauf hinweisen, dass Ulrichs Kompositionen im nächsten Jahre „frei werden" und alsdann nachgedruckt werden können. Nun bin ich zwar nicht optimistisch genug veranlagt, um mich etwa in der Hoffnung zu schmeicheln, dass das Jahr 1903 etwa für den Komponisten eine Renaissance bedeuten dürfte; aber ich bin überzeugt, dass die beiden Ulrichschen Symphonieen in einem billigen und guten vierhändigen Arrangement viel Freunde finden und viel Genuss bereiten werden. Es liegt hier wieder einmal einer jener eclatanten Fälle vor, in denen die Schädlichkeit der 30jährigen Schutzfrist markant und unzweideutig zu Tage tritt. Die jetzigen Arrangements der beiden erwähnten Werke kosten 6 bis 8 Mark; soviel zahlt jetzt natürlich niemand mehr für sie; wären sie früher billig geworden (weil sie nachgedrukt werden durften!), so hätten sie zu billigerem Preise auch Käufer gefunden und der Künstler wäre im Gedächtnis der Musikwelt geblieben, während jetzt der Faden, wo nicht abgerissen, so doch stark gelockert ist. Die 30jährige Schutzfrist sieht sich eben in der Theorie sehr schön an; in der Praxis macht sie mitunter ein ganz anderes Gesicht! —





Richard Strauss hat folgendes Gedicht von mir in eine Musik gesetzt, die für diesen Text zwar etwas zu weich ist, den meisten Leuten aber besser gefällt als seine spröderen Lieder und deshalb oft im Konzertsaal vorgetragen wird:

Befreit.

Du wirst nicht weinen. Leise, leise
wirst du lächeln; und wie zur Reise
geb ich dir Blick und Kuss zurück.
Unsre lieben vier Wände! Du hast sie bereitet,
ich habe sie dir zur Welt geweitet —
o Glück!

Dann wirst du heiss meine Hände fassen
und wirst mir deine Seele lassen,
lässt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes Leben,
ich will es ihnen wiedergeben —
o Glück!

Es wird sehr bald sein, wir wissen's Beide.
Wir haben einander befreit vom Leide;
so geb' ich dich der Welt zurück.
Dann wirst du mir nur noch im Traum erscheinen
und mich segnen und mit mir weinen —
o Glück!

Ich erhalte nun immerfort Anfragen aus dem „musikliebenden Publikum", was das Gedicht „eigentlich bedeuten" solle. Ob es von einem Mann oder von einer Frau „als gesprochen zu denken" sei. Ob der oder die Befreite der Welt zurückgegeben werde, und wie das zu „verstehen" sei. Ob es auf einen Todesfall oder auf eine Ehescheidung „anspiele". Was unter Glück dann „gemeint" sei, und wie die Liebe zu „begreifen" sei. Und ähnliche Fragen des „gesunden Menschenverstandes" mehr.

Um ein für allemal dem poetischen Verständnis dieser Musikfreunde auf die Sprünge zu helfen, gebe ich hier meinen unmassgeblichen Kommentar.

Ich meinesteils hatte bei Niederschrift des Gedichtes die bildliche Vorstellung, dass ein Mann zu seiner sterbenden Ehefrau spricht. Da aber Kunstwerke nur darauf ausgehen, allgemein menschliche Sinngefühle (die Ästhetiker sagen „Schein-

gefühle") in rhythmischer Harmonie zu wecken, so habe ich nicht das Geringste dagegen, dass man das Sinnbild auch umgekehrt auffasst, wie es auch nicht blos auf Eheleute, sondern auf jede Art Liebesleute „anspielen" kann; in den höchsten Regionen der Liebe hört der Geschlechtsunterschied nämlich auf! Und selbstverständlich sind solche wechselseitigen Seelenerhebungen — wenigstens zwischen vornehmen Seelen — auch nicht blos auf den Todesfall, sondern auf jeglichen Abschied fürs Leben (Trennung, Scheidung u. dergl.) beziehbar; denn jeder Abschied ist dem Tode verwandt, und was man für immer aufgeben muss, giebt man natürlich „der Welt zurück", die freilich nicht gleichbedeutend ist mit der Welt des zeitunglesenden Biedermanns.

Leute, die nicht verstehen, Gedichte zu lesen — es sei denn, dass sie ihnen auf der Schulbank eingedrillt worden sind — die allerdings können wohl in der That nicht „verstehen", dass meine Überschrift „Befreit" ganz einfach auf die Zeile hindeutet: „Wir haben einander befreit vom Leide". Ich meine, mehr Glück kann ein Mensch dem andern doch wohl nicht bieten. Oder sollte es Menschen geben, die sich nicht einmal „denken" können, dass eine Seele selbst den erschütterndsten Schmerz leidlos zu tragen vermag?

Nun, solche Menschen wissen vielleicht, dass Thränen der Rührung aus Wasser bestehen, selbst die allergerührtesten; aber sie werden trotzdem nicht „begreifen", dass der Wert der Kunst in Gefühlsbildern liegt, die uns der wässrigen Rührung entheben. Sie werden daher auch nie „verstehen", dass eine Dichtung um so bedeutender ist, je deutungsvoller dem sinnenden Geist — um so ergreifender, je reicher an unbegreiflichen Gefühlsreizen — oder wie Goethe zu Eckermann sagte: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfassbarer eine poetische Produktion, desto besser!" Das Alles geht über den — gesunden Menschenverstand.

Und an solche Menschen sollte man „eigentlich" keine Erklärungsversuche verschwenden; aber die Dichter kranken halt alle an unbegreiflicher Offenherzigkeit.





BÜCHER

I. **Hermann Barth:** Johann Sebastian Bach. Mit elf Bildern. Verlag: Alfred Schall, Berlin.

II. **Eugène de Solenière:** Cent années de Musique francaise. Apercu historique. Verlag: Pugno, Paris.

III. **M. J. Nestler:** Der Kursächsische Kapellmeister Naumann. Verlag: R. Zinke, Dresden.

IV. **Otto Schmid:** Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys und ihr Einfluss auf den Wiener Klassizismus. Mit besonderer Berücksichtigung Franz Tumas. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig 1901.

I. Das Bedürfnis nach einer jedem Gebildeten fassbaren Biographie des grossen Kantors ist vorhanden; Spittas Werk ist weder allgemein zugänglich, noch verständlich, die kleine Arbeit Batkas, so brauchbar sie ist, erscheint zu wenig umfangreich, Forkel, Hilgenfeld, Bitter, Reissmann sind ganz veraltet oder ungenügend. Barth hat seine Aufgabe, auf Grund der vorhandenen Quellenschriften ein lesbares Buch zu schreiben und eine nach Möglichkeit eingehende Würdigung Bachs zu geben, im ganzen mit Geschick gelöst, insofern er die Lebensschicksale in übersichtlicher Folge darstellt, den Charakter des Menschen erschöpfend schildert und eine Anzahl seiner Werke in einer dem Leserkreis der Schrift genügenden Weise analysiert. Eine lange Reihe von Punkten fordert aber Widerspruch: Barth ist wie schon so mancher vor ihm in den unleidlichen Fehler verfallen, zum grösseren Ruhme seines Helden Andern am Zeuge zu flicken; so ist „Bach es wohl eigentlich, bei dem die Geschichte der Instrumentalmusik ihren Anfang nimmt“. Das ist in der That eine starke Behauptung, die durch die zweite gleich kuriose nicht bewiesen wird, dass die Instrumentalmusiker vor Bach nur Virtuosenstüke geschrieben oder sich in Nachahmung des Gesanges ergangen hätten. Domenico Scarlattis prächtige Klaviersonaten, Couperins (le Grand) geistvolle Stücke werden mit dem Beiwort „spärliche Arbeiten“ abgethan. Da sind wir bei dem Grundfehler des Buches: Der Boden, auf dem Bach erwuchs, ist nicht genügend geschildert, trotzdem Barth an anderen Stellen sich bemüht, Bachs Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen objektiv und eingehend darzulegen. Aber ein drolliger Chauvinismus stellt sich dem Vorhaben immer und immer wieder hindernd in den Weg: „Was will die gesamte italienische Schule diesem einen Bach an die Seite stellen“ heisst es S. 267. Warum, um des Himmels willen, vergleichen wollen, was sich, aus ganz und gar anderen Bedingungen hervorgegangen, schlechterdings nicht vergleichen lässt! Mangelhaft sind einzelne historische Exkurse: England, das der Verfasser als Musikland offenbar nicht kennt oder nicht anerkennt, darf, wenn von beginnendem selbständigen Instrumentalstil die Rede ist (vgl. S. 41 u. a.), nicht übergangen werden. Das, was Barth über die Programmmusik vorbringt, ist wenig erschöpfend; die italienische Oper in Bausch und Bogen zu verdammen (S. 116), geht doch nicht an, sie enthält — in ihrer Art — auch „Echtes und Edles“ in Hülle und Fülle. Auch das, was Barth über die gleichschwebende Temperatur auf S. 205 sagt, hätte etwas besser und ausgiebiger

ausfallen können. Dafür hätte man eine Reihe von allzu gefühlvollen Exklamationen und persönlichen Anreden Bachs ganz gerne eingetauscht. Und statt den süsslichen Ernst Schulze und seine Ode „Cäcilia" mit der chromatischen Phantasie in einem Atem zu nennen, wäre ein Eingehen auf das Verhältnis des unsterblichen Werkes zum beginnenden lyrischen Klaviersatze vorzuziehen gewesen. Einzelne stilistische Flüchtigkeiten stören unangenehm. Trotz der Ausstellungen — warum hat der Verleger den Bildern, deren einem der Preis für grössere Ausführung beigegeben ist (!) keine leeren Blätter vorheften lassen? — empfehle ich das Buch recht gerne: Barth hat mit warmem innerem Anteil geschrieben, und eine Zeit, die sich, vielfach recht willig, Bach vorwiegend nur in Busonischer Bearbeitung gefallen lässt (worüber vielleicht bei Gelegenheit ein Wort gesagt werden kann), muss recht nachdrücklich immer und immer wieder auf den alten herrlichen Meister selbst hingewiesen werden.

II. Eine kleine, flüssig aber auch flüchtig geschriebene Studie über die französischen Meister des vergangenen Jahrhunderts von Méhul bis auf Bizet, Saint-Saëns u. a. herab. Was der Verfasser über den Geist der französischen Musik in allgemeinen Darlegungen sagt, ist fein und blendend, wird aber wohl nicht ohne Widerspruch auch von Seiten seiner Landsleute bleiben. Die Darstellung haftet vielfach an Äusserlichkeiten, ist aber, was die nicht speziellen, besonders die psychologischen Auseinandersetzungen betrifft, zum mindesten interessant.

III. Eine wissenschaftliche Arbeit, die Naumanns Stellung in der Musikgeschichte eingehend und allseitig beleuchtet, wird wohl kaum je zu erwarten sein, und es ist ja auch keine Frage, dass Naumanns Bedeutung nicht eine derartige war, dass eine solche Arbeit unbedingt nötig wäre. Die kritiklose Art aber, mit der in der vorliegenden Schrift Naumanns Kunst auf den Schild erhoben und einmal neben die Glucks und Piccinis gestellt wird, lässt den Wunsch nach einer wissenschaftlichen Würdigung seines Könnens wiederum rege werden. Das, was Nestler in erster Linie beabsichtigte: für die trefflichen Eigenschaften Naumanns als Mensch die Teilnahme weiterer Kreise zu gewinnen, das ist ihm ganz vortrefflich gelungen, wenn auch die Darstellung oft ins Breite geht und zuweilen etwas romanhaft geraten ist. Kann man das Buch als Quellenschrift nicht gelten lassen, so darf man es doch als ein Werk, das die bewegte Bildungs- und Lebensgeschichte eines braven Mannes erzählt, insbesondere auch jungen Leuten warm empfehlen. Dr. W. Nagel.

IV. Diese Schrift will an einem einzelnen Beispiel ausführen, wie die Heraufkunft neuer Weltanschauungen auch einen neuen Stil in der Tonkunst herbeiführen, wie also auch die Musik dem Einfluss geistiger Strömungen unterliege. Und zwar wählt der Verfasser hierzu die bisher wenig beachtete Schule des alten böhmischen Meisters Czernohorsky († 1740), die im Gegensatze zu den unter jesuitischem Einfluss stehenden katholischen Kirchenkomponisten, eine freiere weltlichere Richtung einschlagen, an Stelle des Mystizismus begriffliche Klarheit und Durchsichtigkeit hochhalten und statt hieratisches Empfinden auszudrücken, nach volkstümlicher Auffassung der religiösen Probleme streben will. Die konfessionellen Schranken beginnen zu sinken, eine Art Weltchristentum schwebt ihnen als Ideal vor und prägt sich mehr und mehr in ihrem Schaffen aus. Schmid bemüht sich zu zeigen, dass die neue Bewegung der Geister von Keplers harmonices mundi ihren Ausgang nahm und dass sie die Bahnbrecherin und Pfadebnerin der Wiener klassischen Schule geworden ist. Letzterem stimme ich bei, die erstere Behauptung mag richtig sein, aber die Beweise, die Schmid dafür vorbringt, scheinen mir nicht überzeugend. Auch sonst haben unzuverlässige Quellen und veraltete Gewährsmänner den Verfasser im einzelnen irregeführt, doch wird dadurch die Hauptlinie der Gedankenfolge nicht weiter betroffen. Die neuere Literatur über diese Teile der böhmischen Musikgeschichte existiert eben fast nur in czechischer Sprache und ist den deutschen Forschern dadurch unzugänglich. Als Schüler Czernohorskys führt Schmid noch Johann

Zach, Josef Seeger und Franz Tuma an, besonders über letzteren, seinen erklärten Liebling, bringt er viel neues biographisches Material bei. Man wird, um das Buch mit Nutzen zu lesen, gut thun, daneben auch die Ausgaben der besprochenen Meister bei Schlesinger (Berlin) und Breitkopf & Härtel zu Rate zu ziehen, die Schmid gleichfalls besorgt hat, wie denn sein Verdienst, die Aufmerksamkeit auf eine Reihe bisher übersehener Meister und ihre über das provinzialgeschichtliche Interesse weit hinausreichende Bedeutung nachdrücklich hingewiesen zu haben, ganz unbestreitbar ist. Dr. R. Batka.

MUSIKALIEN

I. **Plaidy-Klindworth**: Technische Studien für Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. **Marie Jaell**: Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage. In franz. und deutscher Bearbeitung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. Der Musikführer. Opernführer. Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

IV. Joh. Döbber: op. 30. Sechs Gesänge aus „Pierrots Lunaire“. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

I. Das berühmte Plaidysche Werk über technische Studien (Fingerübungen), das seit manchen Decennien an Konservatorien und im Privat-Unterricht mit Recht eine hervorragende Stelle unter den Lehrmitteln einnimmt, hatte neben seinen vorzüglichen Eigenschaften doch manche Lücken, die gründlichen Lehrern häufige schriftliche Ergänzungen und Erklärungen abnötigten. Nun hat der hochgeschätzte Klavierpädagoge Karl Klindworth durch die Neubearbeitung der Plaidyschen Übungen, durch rhythmische und tonale Ergänzungen, durch eine allen Anforderungen angepasste Vielgestaltung der Phrasierung, durch Beigabe einer grossen Anzahl zweckmässiger Übungen und Umarbeitung mancher Kapitel ein Werk geliefert, welches nicht nur seinem früheren Zwecke in weit höherem Grade entspricht, sondern auch für den Selbstunterricht, Dank der gründlichen, begleitenden Erklärungen, wie kein anderes geeignet ist. Wir hätten zwar gerne eine noch konsequentere Durchführung der Accente, einige Umstellungen der Übungen nach deren technischen Schwierigkeiten, hie und da auch verschiedene Fingersätze bei den gleichen Passagen und die harmonischen Moll-Tonleitern in die neue Ausgabe aufgenommen gesehen, doch die oben erwähnten Vorteile und die sonst herrschende Gründlichkeit der Klindworthschen Bearbeitung sind so hervorragende, dass man dieses Werk nicht warm genug empfehlen kann.

II. In drei respektabeln Bänden und zwei Beilagen behandelt die Verfasserin den Anschlag auf „physiologischer“ Grundlage. Obschon uns gleich zu Anfang des von Gelahrtheit strotzenden Werkes die Versicherungen, „die Häufung der Übungsstunden hemme bei der bisher üblichen Art des Klavierstudiums die Fortschritte der Schüler und — mehr als zwei Stunden täglich zu üben brauche nicht einmal derjenige, welcher sich zum Künstler ausbilden wolle“ (pag. 1, alinea 4), nicht wenig stutzig machten, so zwangen uns doch andererseits die vielen wissenschaftlichen Abbildungen und Tabellen und das ganz Neue und Eigenartige des Stoffes genügend Respekt ab, um uns mit peinlicher Geduld an das gründliche Studium dieses Werkes zu machen. Es ist keine leichte Arbeit, die zahlreichen mechanisch-physiologischen Experimente über Anschlagbewegungen, statische und dynamische Aktivität, Anschlagsgruppierung und Anschlagsform, Anschlagslokalisationen, Gegengewichts-, Gleit- und Rollbewegungen und dergleichen mehr, wie sie die Verfasserin theoretisch und auch an praktischen — freilich oft zu zweifelhaften Behauptungen und Resultaten führenden — Übungsbeispielen erläutert, auszuführen und sich gewissenhaft durch die Menge von trockenen Fingerübungen und phrasenreichen, leider aber meistens nur Aristotelische Weisheit verkündenden Erklärungen hindurch zu arbeiten. Wir haben es nun mit dem ersten Bande, dem einzigen, der uns zur Verfügung stand, gethan und sind dabei zur Überzeugung gelangt, dass das Jaellsche Werk

weder für die Lehrer noch für die Schüler ein Bedürfnis war. Je gründlicher man diese „physiologische" Klavierschule studiert, um so nüchterner bleibt man bei der Betrachtung dieser mit so enormem wissenschaftlichem Eifer und einer hier leider sehr unbegründeten Ausdauer und Geduld ausgeführten Arbeit. Die meisten der in Tafeln und Kurven veranschaulichten Resultate beweisen eben von neuem, dass der Anschlag und dessen Entwickelung in erster Linie von der organischen (Hand und Gehör) und geistigen oder psychischen Veranlagung des Schülers abhängen und, dass die Verfasserin, trotz ihres Arsenals von mechanischen, anatomischen und physiologischen Prinzipien keine Mittel geschaffen hat, die ein Aufgeben unserer bisherigen Klavier-Unterrichts-Methode zu Gunsten der ihrigen rechtfertigen würden. Dr. H. Bosshardt.

III. Die beiden Führersammlungen aus dem Seemannschen Verlag in Leipzig: „Musikführer" und „Opernführer" wenden sich in erster Linie an das geniessende Publikum. Deshalb sind sie populär gehalten. In ruhiger, sachlicher Form, und zugleich in anregender, feinsinniger Art, die dem poetischen Gehalte des Kunstwerkes in gleicher Weise gerecht wird, wie seiner formellen, technischen Struktur, behandeln sie ihre Themata. Es ist ihnen offenbar nicht so sehr daran gelegen, dem Leser die Schönheiten des Kunstwerkes zu zeigen, als vielmehr ihn dieselben finden zu lehren. Alles aufdringlich Lehrhafte ist vermieden worden. Gleichwohl werden auch Fachleute, vor allem die Dirigenten und Regisseure, die beiden Sammlungen nicht ohne Nutzen studieren. Eine ganze Reihe rühmlichst bekannter Autorennamen bürgt für die fachmännische Vollwertigkeit des Gebotenen. Erfreulicher Weise ist dann auch eine Anzahl noch weniger bekannter, sehr tüchtiger Kräfte unter den Verfassern der „Führer" zu finden. Alle Nummern der beiden Sammlungen zeugen von eingehendem Studium der betreffenden Werke und begnügen sich nicht mit allgemeinen, nichtssagenden Phrasen. Wo es die Sache erfordert, ist die Erläuterung des Kunstwerkes durch biographische Skizzen und Hinweise auf die übrigen Werke des Komponisten unterstützt. Die Notenbeispiele, die dem Texte beigegeben werden, sind zahlreich, doch findet sich nichts Überflüssiges darunter. Im „Opernführer" wird auch der Text und die Scene sachgemäss betrachtet und erläutert. Dass die Autoren der „Führer" sich von der Verehrung für den Komponisten ihr kritisches Urteil nicht trüben lassen, sei rühmend hervorgehoben. Die Festhaltung eines einseitigen Standpunktes war wohl von vornherein durch die grosse Zahl der Mitarbeiter ausgeschlossen. — Die Ausstattung der „Musik- und Opernführer" ist gediegen und praktisch. Die Ausgabe in einzelnen Heften (Musikführer à 20 Pf., Opernführer à 50 Pf.) erleichtert die Anschaffung und gestattet die Auswahl des Notwendigen. Ein Blick in das Verzeichnis giebt ein Bild von der Reichhaltigkeit der Sammlungen, die fortwährend durch neue Nummern ergänzt und vervollständigt werden. Victor Fleischer.

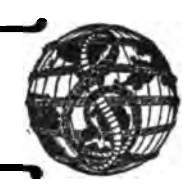
IV. Johannes Döbber hat viel gelernt und versteht leicht zu produzieren. Seine Kompositionen sind meist von jener glatten Liebenswürdigkeit, deren äussere Mache über den Mangel einer Individualität hinwegzutäuschen bestrebt ist. Charakterisieren war bisher nicht seine starke Seite. Umsomehr erstaunte ich, einige Stücke des phantasievollen „Pierrot lunaire" von Albert Giraud, die gerade einer scharfen Charakteristik nicht entraten können, von ihm vertont zu finden. Und wirklich, die Sachen sind besser, als ich es erwartete, wenn auch eine gewisse Scheu vor derb zugreifenden Accenten nicht wegzuleugnen ist. Besonders interessant sind „Gebet an Pierrot", „Harlequin" und „Herbst". Würde die nicht genügend durchdachte Deklamation sich mit dem kompositorischen Wollen und manchen rhythmischen Feinheiten mehr amalgamieren, so würde der Cyklus eine wirkliche Bereicherung unserer modernen Liederliteratur bedeuten. Jedenfalls hat Herr Döbber mit diesem Anlauf gezeigt, dass er — wenn er will — mehr kann als Bratenbardenlieder und „Grillen" schreiben. Hoffentlich folgt er weiter dem hier betretenen Pfade.

Adolf Göttmann.



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 4. — Hier behandelt Emil Krause in zusammenfassender Darstellung die Entwickelung des Händelschen Oratoriums. Eine Reihe wertvoller Ratschläge und Regeln giebt M. Arnd-Raschids Aufsatz „Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang". Karl Storck bespricht eingehend Stassens Parsifalbilder und Barlösius' Meistersingerwerk; ein interessanter Brief Josef Rheinbergers an Musikdirektor Hänlein wird veröffentlicht.

CORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1902, No. 4. — Lehrreich und zu manchem fruchtbringenden Vergleich anregend ist J. G. Herzogs Aufsatz „Über die kirchenmusikalische Ausbildung der Theologie-Studierenden". Ausserdem enthält das Heft den Schluss von H. Türnaus „Gang durch die liturgische Praxis Niedersachsens."

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 11—12. — Bemerkenswert ist der Schluss von Julien Tiersots Abhandlung „La musique des Arabes", worin der Verfasser sehr schön die Verwendung orientalischer Musik in der Tonkunst des Abendlandes bespricht. Schon Eugène Delacroix, Decamps, Fromentin kannten den Orient. Felicien David gab ein ganzes Bild des musikalischen Lebens im Orient, andere mehr oder weniger frühere gaben uns schon eine unbestimmte Idee: hierher gehören „Die Karawane von Kairo", Mozarts „Entführung", türkischer Marsch und Webers „Oberon", der einen auf der Melodie eines orientalischen Tanzes beruhenden Chor enthält. Insbesondere erwähnt Tiersot Beethovens „Ruinen von Athen" mit ihrem Chor der Derwische und dem türkischen Marsch, den er ein „tablau pittoresque et coloré, auquel le rythme et les sonorités des petites flûtes et de la percussion suffisent à donner le caractère nécessaire" nennt. Von neueren Komponisten nennt er besonders Saint-Saëns und dessen Reverie arabe, Suite algérienne und Samson et Dalila.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 3. — Aus dem Inhalt sei hervorgehoben ein Aufsatz von Robert Eitner über Quantz' und Emanuel Bachs 1752 und 1753 erschienene Lehrbücher für Flöte und Klavier, die nicht nur die Behandlung des betreffenden Instruments, sondern die ganze Musikausübung der Zeit in Betracht ziehen. Interessant ist namentlich ausser den Bemerkungen über die „Manieren" (= Verzierungen), was Quantz über die zweckmässige Aufstellung des Orchesters sagt. „Wer eine Musik gut aufführen will, muss darauf sehen, dass er ein jedes Instrument nach seinem Verhältnis gehörig besetze und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme." Zu 4 Violinen gehören nach ihm (ausser dem Flügel): 1 Bratsche, 1 Violoncell und 1 Kontraviolon von mittelmässiger Grösse; zu 8 Violinen: 2 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Kontraviolons, 2 Hoboen, 2 Flöten und 2 Bassons; zu 12 Violinen: 3 Bratschen, 4 Violoncells, 2 Kontraviolons, 3 Bassons, 4 Hoboen, 4 Flöten, 2 Flügel und eine Theorbe. „Die Waldhörner sind nach Beschaffenheit der Stücke und Gutbefinden des Komponisten sowohl zu einer kleinen als grossen Musik nötig."

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 10—12. — Zu nennen sind: die Fortsetzung von J. G. Prod'hommes Aufsatz über „Berlioz' Fausts Verdammung" (darin anknüpfend an die 2. Aufführung am 18. Februar 1877 ein bedeutsames Citat aus Flaubert: „Dreimal hat man Fausts Verdammung gespielt. Zu Lebzeiten

meines Freundes hatte das Werk nicht den kleinsten Erfolg aufzuweisen. Und jetzt erkennt, verkündet und brüllt das Publikum, jenes ewig borniert schwachköpfige „man“: Berlioz sei ein Genie! Und deswegen werden die Philister bei nächster Gelegenheit kein bisschen bescheidener geworden sein, sondern wieder genau ebenso handeln!“) und ein Bericht Rud. Bucks über d'Alberts „Improvisator“ („wirkt in seiner Gesamtheit fast wie eine üble Nachrede auf die tote ‚grosse historische Oper‘ von Spontini, Meyerbeer, Halévy. Von dem Komponisten der ‚Abreise‘ und des ‚Kain‘ durfte man anderes erwarten“).

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, No. 13. — „Eine notwendige Verbesserung der Notenschrift“ verlangt H. Schmidt; er führt aus, unsere Notenschrift sage den Sängern nicht, ob die verlangten Tonschritte halbe oder ganze Töne seien, und macht bezüglich der durch die Auflöser entstehenden Verwirrung den Vorschlag, dass man die Widerrufungszeichen beibehalte, aber alle Male durch ein über die betreffende Note zu setzendes ♯ oder ♭ den Sängern angiebt, wie die Stufe liegt.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 11—12. — G. Capellen kommt in der Fortsetzung seiner Streitschrift gegen Simon Sechter zunächst zu dem Schluss, „dass die Fundamentaltheorie Sechters nicht als Elementargesetz der Musik bezeichnet werden kann, da ihre Berechtigung über die Fälle mit vollen, reinen Quinten (Quarten) und diatonischen Terzen nicht hinausreicht.“

BÜHNE UND WELT 1902, 2. Märzheft. — Enthält einen lebensvollen Bericht „Aus der Berliner Musikwelt“ von J. C. Lusztig.

DEUTSCHE DICHTUNG 1902, No. 12. — Michael Ullmann kommt in seinen „kleinen Heine-Studien“ auf die erste Berliner Aufführung des „Fliegenden Holländers“ 1844 zu sprechen und citiert J. B. Rousseaus Kritik: „Der Komponist hätte besser gethan, seinen Text von einem anderen dichten zu lassen, als dass er Selbstverfasser geworden ist ... Der noch junge, so reich begabte Komponist wird bei künftiger Bearbeitung eines passenderen Operntextes gewiss ein in aller Beziehung gelungenes Kunstwerk liefern“. Hübsch wird die Holländersage besprochen und auf den von Hauff, O. B. L. Wolff und Marryat bearbeiteten Stoff verwiesen, der Thomas Moores von Freiligrath übersetzte Ballade von der Toteninsel, dann der Ballade „Das Geisterschiff“ von Prof. Adrian (1822) und Washington Irvings „Bracebridgehall“ (1823) zu Grunde liegt.

DEUTSCHE REVUE 1902, März. -- Die Nummer bringt den Schluss von Johanna Kinkels prächtigem Aufsatz „Chopin als Komponist“. Die Präludieen werden „Charakterbilder der Tonarten“ genannt, die dem Musiker ein Besitz fürs Leben seien und nur jenen abstossen, der zum musikalischen Denken nicht organisiert ist und die Musik bloss als ein sinnliches Behagen empfindet. Der Höhepunkt der Darstellung ist die Besprechung der Etüden. „Die auf innere harmonische Verhältnisse basierten Figuren in den Chopinschen Etüden sind in ihrer Art ganz so geistreich erfunden wie die vielbewunderten Linien maurischer Ornamente. Man darf eine Parallele in den Prinzipien des feinsten Schönheitssinnes der beiden Künste annehmen. Der Accord und die Tonleiter sind die beiden sich kreuzenden geraden Linien, welche dem Bau des Ornaments zur Basis dienen. Diese Grundstriche müssen vor der Seele des Künstlers stehen, aber er muss sie dem Auge des Beschauers, dem Ohr des Hörers verhüllen. Dieses Ablenken der Linien von dem starren Viereck oder Kreise, ihre gegenseitigen Verschlingungen, welche uns immer die Beruhigung einer unsichtbaren Symmetrie empfinden lassen, dieser ganze Zauber der Arabeske ist in den Etüden Chopins wiedererschaffen“. Nach einer geistvollen Besprechung der Tänze und Sonaten Chopins schliesst der Auf-

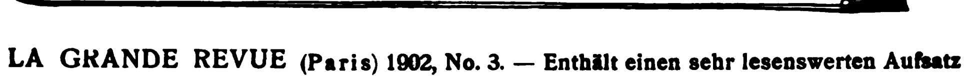
satz: „Versenkt euch mit der Kraft des Gefühls und des Gedankens zugleich in Chopins Musik, und sie wird euch aufgehen als eine Fata Morgana der Welt und des Lebens!“

DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, April. — Enthält den Beginn einer umfangreichen Darstellung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Felix Mendelssohn und Joh. Gustav Droysen, der schon als Jüngling Felix' Hauslehrer wurde und viel im Mendelssohnschen Hause verkehrte. Verfasser des Aufsatzes ist Professor G. Droysen.

DIE GEGENWART (Berlin) 1902, No. 12. — Wieder zeigt sich die Darstellungskunst Paul Marsops vollauf, der in einem „Wagnerianer und Wahrheitssucher“ betitelten Aufsatz von der kritischen Besprechung neuerer musik-ästhetischer Werke (Max Graf: „Wagnerprobleme“, Erich Urban: „Richard Strauss“ und „Strauss contra Wagner“. Arthur Seidl: „Von Palestrina zu Wagner“) übergeht auf die Entwickelung und Erläuterung höchst geistreicher eigener Gedanken über die moderne, namentlich die moderne dramatische Musik. Sehr beifällig wird man seinen ritterlich-edlen Tadel der „Feuersnot“ aufnehmen, mit vollem Recht seiner einsichtigen Beurteilung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ beistimmen.

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, No. 4, 5, 6. — In einem Gesamtartikel besprechen Albert Geiger Rezniceks „Till Eulenspiegel“ („Die Simplizität, die für eine Volksoper verlangt werden muss, fehlt textlich und musikalisch zum grössten Teile“, die Musik ist „sehr fein, geistreich, sonnig, entbehrt aber der derben, sinnenfälligen, im vollsten Sinne charakteristischen Art“), Curt Wigand Charpentiers „Louise“ (Inhalt: „langweilig, entsetzlich langweilig“, Musik: „ein Gemisch aus fünffach verdünntem Wagner und dreifach verdünntem Massenet, dabei keine Spur von musikalischen Gedanken“) und Ludwig Bräutigam Wolff-Ferraris „Aschenbrödel“ („mehr ein grosser Virtuos als ein aus der innersten Tiefe des Gemüts schaffender Künstler“, Musik: eine Mischung von nordischem und südlichem Wesen). — Paul Ehlers spricht eingehend über „Die Verdunklung der Konzerträume“; er giebt einen Überblick über die ganze diese Frage betreffende Literatur berührt Grétrys und Wagners Ideen, widerlegt Siegmund von Hauseggers Einwürfe und citiert dabei auch die lehrreiche Stelle aus „Wilhelm Meisters Wanderjahre“: „Ich will jeden sehen, mit dem ich reden soll; denn es ist ein einzelner Mensch, dessen Gestalt und Charakter die Rede wert oder unwert macht; hingegen, wer mir singt, soll unsichtbar sein; seine Gestalt soll mich nicht bestechen oder irre machen ... Ebenso wollte er auch bei Instrumentalmusik die Orchester so viel als möglich versteckt haben ... er pflegte daher eine Musik nicht anders als mit zugeschlossenen Augen anzuhören, um sein ganzes Dasein auf den einzigen reinen Genuss des Ohres zu konzentrieren“. Ein schöner Aufsatz von Anton Weis-Ulmenried behandelt „Italiens gegenwärtige Musik-Renaissance“ und die bedeutendsten Vertreter derselben: Den Dirigenten Martucci, den Direktor des Mailänder Konservatoriums Gallignani und Enrico Bossi, „Italiens modernsten Meister“; dann Sgambati, dessen Requiem er „den Höhepunkt der musikalischen Kunst des gegenwärtigen Italien“ nennt, und die von Luigi Torchi redigierte „Rivista musicale Italiana“, die den wissenschaftlichen Ausdruck der ernsteren Musikbestrebungen des jungen Italien bildet.

DER KUNSTWART 1902, No. 13. — R. Batkas Artikel „Vom deutschen Balladengesang“ nennt als Vertreter echten epischen Gesangstils besonders Martin Plüddemann, „einen unserer besten volkstümlichen modernen Meister“, der den Balladenton sogar sicherer erfasst und festgehalten hat als Hugo Wolf, wie seine Vertonung von Goethes „Ritter Kurts Brautwerbung“ zeigt. Das Heft enthält als Beilage Plüddemanns Ballade „Siegfrieds Schwert“.



LA GRANDE REVUE (Paris) 1902, No. 3. — Enthält einen sehr lesenswerten Aufsatz „La musique dramatique", worin Alfred Bruneau, von Wagners Musikdramen ausgehend, die modernen Opern-Verhältnisse bespricht.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 1902, No. 21. — Über den Prozess, der sich um den musikalischen Nachlass von Johannes Brahms entsponnen hat, spricht sich hier Ludwig Karpath aus. Wir erfahren von ihm, dass Brahms 1896 elf Orgel-Choral-Vorspiele schuf, die jetzt im Manuskript gefunden worden sind; sie sind streng nach dem Muster von Bach gearbeitet. Der Archivar der „Gesellschaft der Musikfreunde", Dr. Mandyczewski, hat das Manuskript der Firma Simrock übersandt, die bereits aus England und Amerika allein 5000 Bestellungen erhalten hat.

DIE ZEIT (Wien) 1902, No. 391. — Richard Wallaschek knüpft an den Aufenthalt Massenets und Mascagnis in Wien an und äussert sich über das Kunstschaffen der beiden. Dem Oratorium „Maria Magdalena" fehlt nach ihm „die überwältigende Intensität des Ausdrucks, die Gemütstiefe, obgleich das Orchester an elementarer Kraft nichts zu wünschen übrig lässt"; „Manon" hält er für Massenets beste, „Herodias" für seine zweitbeste Oper, viel besser als „Werther". Mascagnis Leistung veranlasst ihn zu den Worten: „Was sich italienische Musiker in letzter Zeit in Wien erlaubt haben, das spricht nicht nur für ihren künstlerischen Tiefstand, sondern vielmehrnoch von einer freilich unbegründeten Geringschätzung unseres musikalischen Geschmackes!"

DIE ZUKUNFT (Berlin) 1902, 22. März. — Ein Aufsatz mit dem Titel „Pangermanismus in der Musik" von Saint-Saëns zeigt deutlich, dass die Reaktion gegen Wagner endlich in Frankreich begonnen hat. Selbst einsichtigere Köpfe bekämpfen den nationalen Musiker, der das Germanentum angeblich zum Welttyrannen machen wollte. Die weihevolle Mahnung Hans Sachsens: „Ehrt eure deutschen Meister!" und sein begeisterter Hinweis auf die „heilige deutsche Kunst" werden von Saint-Saëns ganz missverstanden und ein „Schlachtruf des Pangermanismus" genannt, der „unserer romanischen Rasse den Krieg erklärt." Für solche Ideen dürfe man in Frankreich nicht Propaganda machen. Wagners nationaler Musik wird die Musik Beethovens als eine „internationale und allgemein menschliche, nicht spezifisch deutsche" entgegengesetzt. Es giebt für den Verfasser nur einen Trost: „Der Pangermanismus vergeht, die Kunst besteht." — —!

MÜNCHNER SALONBLATT 1902, No. 134. — „Was ist uns heute Richard Wagner?" nennt sich ein origineller Dialog von Felix Adler, worin „der Musiker" Wagner als „eine Zwischenstation und keine Grenze" bezeichnet . . . „Schon flieht der bessere Teil des Publikums Wagner im Theater . . . Wir warten alle auf den Parsifal, auf den Erlöser aus Wagnernot. Aber die reinen Thoren, die uns die neue Oper bringen sollen, sind noch nicht wissend geworden . . . Das Niveau des allgemeinen Geschmackes ist durch Wagner unendlich gehoben worden. Dadurch, dass seine Kunst anfänglich für die Leute eine harte Nuss war, haben sie gelernt und sind weniger oberflächlich geworden . . . freilich, ob die lieben Zeitgenossen durch ihn reif geworden sind, die Höhen der höchsten, der reinen Kunst zu erklimmen, das muss sich erst mit der Länge der Zeit erweisen." — Eine kurze Charakteristik Siegmund von Hauseggers entwirft Richard Braungart („Wir wollen ihn nicht überschätzen; aber wenn je ein Künstler unsere Liebe verdient hat, so ist es Hausegger. Möge ihn das Übermass von Ehrungen nicht in seinem Aufwärtsschreiten beirren!").

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, 28. März. — Auch hier eine Kriegserklärung von Saint-Saëns: „Wagner und ich." Er wendet sich gegen den Fanatismus

der Wagnerianer und ihren Wahn, die Kritik könne eine Kunst beeinflussen; nach seiner „französischen Auffassung“ ist Wagners Kunst sehr fehlerhaft, er hat sein Prinzip wie seinen Stil gewechselt, hat im Lohengrin die Italiener, im Parsifal Gounod nachgeahmt!! „Ihr jungen Musiker, wenn ihr etwas sein wollt, seid Franzosen! Wird eine deutsche Oper angekündigt, so stürzt alles mit Windeseile ins Theater und lauscht mit gespannten Ohren ... Paris, das früher die führende Stimme im Opernrate hatte, schreit jetzt mit der Allgemeinheit im Chore mit. Es nimmt die Fackel aus den Händen anderer; die Sonne bescheidet sich mit der Rolle des Mondes!“ Er schliesst mit der Erklärung, er sei ein Bewunderer der Wagnerschen Kunst, nie aber ein Anhänger des Wagner-Kultus.

FREMDENBLATT (Wien) 1902, 29. März. — Ein „Beethoven-Häuser“ überschriebenes Feuilleton stellt zusammen, was über Beethovens Wohnungen in Wien bekannt ist.

MONTAGS-REVUE (Wien) 1902, 24. März. — Zum Todestag Beethovens bringt Th. v. Frimmel neue Mitteilungen über dessen Leben. So citiert er eine Kritik der verschollenen Zeitschrift „Paris und Wien“ aus dem Jahre 1812, worin es heisst, „ein grosses, ganz neues, für das Pianoforte komponiertes Konzert“ (gemeint ist das Es-Dur-Konzert) habe bei aller Kraft und Originalität keinen allgemeinen Beifall erringen können, weil es an „Mangel an weichen Modulationen“ leide. Ferner stellt er nach den Matrikelbüchern der technischen Hochschule zu Wien fest, dass Beethovens Neffe Karl im Schuljahr 1825 auf 1826 daselbst studierte. Es heisst in dem betr. Buche, sein sittliches Verhalten sei „vollkommen gemäss“, seine Frequenz „fleissig“ gewesen, doch habe er „keine Prüfung“ gemacht. Damit hängt wohl auch der Selbstmordversuch Karls im Sommer 1826 zusammen, und es ist nunmehr ein urkundlicher Hintergrund für diesen für Beethoven bedeutsamen Sommer gewonnen.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1902, 25. März. — Hier giebt Prof. Wolfgang Golther eine sehr feinsinnige Analyse von Wagners „Tristan und Isolde“, nachdem er Wagners Verhältnis zu seinen Quellen und die Unterschiede seiner Dichtung von seinen Vorbildern besprochen hat. „Das Drama, seine Handlung und seine Sprache ist aus dem Geiste der Musik gestaltet. Wir erblicken im ‚Tristan‘ die genialste und grösste Schöpfung Richard Wagners, weil hier die ideale Vereinigung von Gehalt und Form oder besser Ausdrucksmitteln in ganz unvergleichlicher Weise erreicht ist. Es ist die gewaltigste Liebestragödie für uns Moderne; das, was früher und vor dem ‚Tristan‘ ‚Romeo und Julia‘ war. Die Zeit ist allmählich angebrochen, wo R. Wagner als der gewaltige dichterische Genius verehrt wird, dessen Drama eben musikalisch beseelt ist. Wir dürfen heute nicht mehr ‚Text‘ und ‚Musik‘ trennen, als wären sie nur äusserlich wie in der Oper zusammengeflickt. Nur dann wird uns der künstlerische Massstab und das künstlerische Anschauungsvermögen ganz zu eigen, die das wundervoll einheitliche Kunstwerk Richard Wagners voraussetzt.“

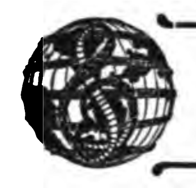
NEUE FREIE PRESSE (Wien) 23. März. — Hugo Wittmanns stimmungsvolle und formvollendete Schilderung des im Wiener Rathaus neu eröffneten „Schubert-Zimmers“ verdient rühmende Erwähnung. Sie versetzt uns ganz in Schuberts Zeit. Das Zimmer enthält zahlreiche Gebrauchsgegenstände Schuberts, von seinem Klavier bis zu seiner Brille; eine reiche Bildersammlung führt ihn selbst, seine Verwandten und Freunde vor.

— 24. März. — Aus Saint-Saëns' Studie „Weber in Paris“ möge zweierlei hervorgehoben werden. Er tadelt die unnatürliche Behandlung der Singstimmen im „Freischütz“ („er behandelt sie wie Instrumente, ohne sich um ihre innere Natur

zu kümmern"); und er schildert eine imaginäre Scene zwischen Weber und einem modernen Operndirektor, dem der „Freischütz" angeboten wurde: „Mein lieber Herr, sie haben zweifellos viel Talent, aber Ihre Oper ist nicht zu gebrauchen. Aus diesem unmalerischen Bauernkostüm ist kein Schaustück zusammenzuleimen. Warum erfinden Sie nicht lieber schöne Melodieen, anstatt sich mit mitternächtigen Phantastereien abzugeben? Lassen Sie sich von Herrn X. ein Libretto schreiben und machen Sie eine melodieenreiche, effektvolle Musik dazu; wenn Sie sich Mühe geben, werden Sie schon etwas Tüchtiges zuwege bringen!"

NEUES WIENER TAGBLATT 1902, 3. und 4. April. — Ein ausgedehnter Aufsatz von C. v. Meysenbug berichtet „Aus Johannes Brahms' Jugendtagen". Wir erfahren darin Wertvolles aus der Zeit von Brahms' Aufenthalt in Detmold 1857 bis 1860. Namentlich die Scene, in denen seine jugendliche Schüchternheit zum Ausdruck kommt, und die Schilderung der Spaziergänge durch Wald und Feld sind lesenswert. Eines von den Histörchen mag wiederholt werden: Einst wurde in einer kleinen Gesellschaft im Palais ein Trio gespielt, wobei Brahms den Klavierpart übernommen hatte. Der Generalpostmeister aus Frankfurt am Main, der auch anwesend war und der es liebte, sich als Musikkenner aufzuspielen, lobte nachher besonders den Geigenspieler über den grünen Klee und meinte dann herablassend: der Klavierspieler sei auch recht gut gewesen.

DEUTSCHE REVUE Maiheft. — Carl Reinecke giebt einen Überblick über die Dedikationen unserer grossen Komponisten. Seinen Angaben sei Folgendes entnommen: Die Musiker fingen erst an, in ausgedehntem Masse zu dedicieren, als die Technik der Vervielfältigung ihrer Werke erleichtert und vervollkommnet war. Unter den zahlreichen Werken von Johann Sebastian Bach finden sich nur drei mit ausdrücklichen Widmungen, von denen das eine, das „Musikalische Opfer", keinem Geringeren als Friedrich dem Grossen gewidmet ist. Interessant ist die Thatsache, dass zwei der gewaltigsten im Reiche der Tonkunst sich begegnen in ihrer Huldigung, die sie ihrem grossen Vorläufer Haydn darbringen, indem Mozart ihm sechs Streichquartette, Beethoven die drei Klaviersonaten op. 2 widmet. Sonst begegnet man unter den 626 Werken Mozarts nur sechs eigentlichen Widmungen, die ausschliesslich verschiedenen Fürstlichkeiten, wie dem König Friedrich Wilhelm II. von Preussen, der Prinzessin von Nassau-Weilburg und anderen gelten. Bei Beethoven überrascht es, dass er seine Werke fast nur Personen aus den allerhöchsten Kreisen gewidmet hat, darunter drei kaiserlichen Majestäten, zwei Königen, zwei Prinzen, einem Erzherzog, einem Kurfürsten, elf Fürsten und Fürstinnen, fünfzehn Grafen und Gräfinnen, vielen Freiherren und Edlen. Es war Beethoven Bedürfnis, seine Dankbarkeit denen zu bezeigen, die ihm durch persönliche Fürsorge, durch wahres Verständnis seiner Grösse oder auch durch werkthätige Beihilfe sein Dasein erleichtert und verschönt hatten, und dies fand er sowohl in Bonn wie auch in Wien vorzugsweise in den höchsten Kreisen. Unter den wenigen nicht hochgeborenen Sterblichen, deren Namen auf den Titeln Beethovenscher Werke glänzen, waren auch zwei Unsterbliche: Goethe und Haydn! Felix Mendelssohn hat alle seine Lehrer, den alten Zelter, Ludwig Berger und Moscheles mit Zueignungen bedacht. Im allgemeinen war er sparsam damit. Auffallend wählerisch ist Brahms hinsichtlich derer gewesen, die er durch Widmungen ehrte. Unter seinen Fachgenossen waren es u. a.: Clara Schumann, Amalie Joachim, Josef Joachim, Hans v. Bülow und Julius Stockhausen, die sich solcher Auszeichnungen rühmen konnten. Von des grossen Meisters 130 im Druck erschienenen Werken verblieben 96 ohne jegliche Widmung, und unter diesen befinden sich gerade seine bedeutendsten.



UMSCHAU



NEUE OPERN

Leo Blech: Das war ich, Dichtung von Richard Batka, ist eine Oper feinkomischen Stils, die der Komponist der Dresdener Intendanz jüngst vorgespielt hat. Das Werk ist für die nächste Spielzeit zur Aufführung angenommen worden.

Crescenzo Buongiorno: Michel Angelo. Der Komponist legt die letzte Hand an die Vollendung dieser neuen Oper.

Alessandro Bustini: Maria Dulcis ist die Erstlingsoper des jugendlichen Komponisten, die in Rom bei ihrer Uraufführung kürzlich beifällige Aufnahme fand.

C. F. E. Horneman: Aladdin. Diese vieraktige Märchenoper hat im Kgl. Theater zu Kopenhagen einen sehr starken Erfolg davongetragen. Bericht im gleichen Heft.

Karl von Kaskel: Das Dusle und das Babeli. Der Text zu dieser dreiaktigen Volksoper stammt von A. M. Kolloden und Wilhelm Schriefer. Das Werk wird im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz erscheinen.

Karl Kovarovic: Die Hundsköpfler ist eine national-czechische Oper, die bei ihrer Erstaufführung in Budapest wegen ihrer packenden dramatischen Momente sehr gefiel.

Franz Lehar: Der Klavierstimmer ist der Titel einer neuen Operette, die in nächster Spielzeit im Berliner Centraltheater in Scene gehen soll.

André Messager: Die Brautlotterie. Diese dreiaktige Operette errang bei ihrer ersten deutschen Aufführung im Münchener Gärtnerplatztheater freundlichen Beifall.

Molé: Les Barbets. Die erfolgreiche Erstaufführung dieser zweiaktigen Spieloper fand in Nizza statt.

Joseph Mracsek: Der gläserne Pantoffel. Die neue Oper wurde in Brünn erstmalig mit starkem Erfolg gegeben. Bericht im heutigen Heft.

Vincent Thomas: Eos und Gwevril ist eine keltische Oper, die in London (St. Georges Hall) ihre Uraufführung erleben wird. Dem Text liegt eine Walliser Legende zu Grunde.

Andreas Weickmann: Dornröschen. Im Nürnberger Stadttheater begegnete die Uraufführung einer freundlichen Aufnahme.

Bogumil Zepler: Die Nacht von Antibes heisst eine neue dreiaktige Operette, zu der Hans Brennert und Erich Urban das Buch geschrieben haben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Am 17. April erlebte im Kgl. Opernhaus Mozarts Entführung ihre 200. Aufführung. Die Première fand am 16. Oktober 1788 statt. — Massenets Manon ist für die nächste Spielzeit zur Aufführung angenommen worden. — Im Kgl. Operntheater haben am 4. Mai die Verdifestspiele unter Angelo Neumanns Leitung mit dem Maskenball begonnen. Auf den Maskenball folgten: Aïda, Rigoletto, Ernani, Traviata, Troubadour, Othello. Leiter des Orchesters ist Arturo Vigna. Eingehender Bericht über diesen Verdicyklus folgt im nächsten Heft.

Frankfurt a. M.: Berlioz' Damnation de Faust wird in opernmässiger Aufführung in nächster Spielzeit zur Darstellung kommen.

Hamburg: Das Stadttheater plant neben der scenischen Wiedergabe von Berlioz' Damnation de Faust (wie in Frankfurt) die Erstaufführungen folgender Werke in nächster Spielzeit: die neue Oper Charpentiers, deren Titel noch nicht feststeht, Donandys Oper „Theodor Körner", Weingartners Orestestrilogie (unter Leitung des Komponisten) und die von Dr. O. Neitzel geplante Zusammenziehung der Berliozschen Trojanertrilogie.

Kiel: Im Stadttheater fand die erste Aufführung der Meistersinger ohne Striche statt und erfuhr eine enthusiastische Aufnahme.

München: Die Erstaufführung von Zellers Kellermeister in Deutschland steht im Gärtnerplatztheater bevor.

Paris: Die Wagnerfestspiele, bei denen „Tristan und Isolde" und die „Götterdämmerung" zur Aufführung gelangen werden, begegnen schon jetzt einem solchen Interesse, dass seitens der Direktion statt der geplanten 12 Vorstellungen deren 16 festgesetzt werden müssen.

Prag: Als Dirigenten der diesjährigen Meisterspiele am Königlichen Deutschen Landestheater — aufgeführt wurden Werke von Wagner, Verdi und Bellini unter Mitwirkung hervorragender Gäste — hat Angelo Neumann die Kapellmeister Muck, Nikisch und Arturo Vigna berufen. Eingehender Bericht folgt im nächsten Heft. — Für die nächste Spielzeit steht u. a. Robert Erbens Oper Enoch Arden bevor.

Regensburg: Mit einer glänzend aufgenommenen Darstellung der Götterdämmerung schloss die diesjährige Spielzeit ab.

Riga: Nach den grossen Erfolgen, welche die Aufführungen der „Götterdämmerung" hier zu verzeichnen hatten, hat sich die Theaterverwaltung entschlossen, in der nächsten Saison das Gesamtdrama des Nibelungenringes in Scene zu setzen.

Stuttgart: Die Stuttgarter Hofoper wird auf ihrer Tournée folgende Werke zur Darstellung bringen: Puccinis Bohême in Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Hannover, Dresden, München. Thuilles Lobetanz in Frankfurt und München, Messagers Die kleinen Michus in Hannover und Berlin, Offenbachs Hoffmanns Erzählungen in Leipzig und Berlin, Weis' Polnischen Juden in Berlin, Weingartners Orestes in Berlin, Dresden und München. Wegen Mascagnis Ratcliff schweben noch Unterhandlungen.

KONZERTE

Bonn: Das zuerst durch „Die Musik" bekannt gewordene Unbekannte Adagio von Beethoven wurde hier, nachdem es von Dr. O. Neitzel zuerst auf dem Klavier im Beethovenverein schon vorgetragen war, im jüngsten städtischen Volkskonzert vor einem aussergewöhnlich grossen Zuhörerkreise unter Kapellmeister Böhmes Leitung in einer Bearbeitung für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn mit glücklichstem Erfolg aufgeführt. Das Adagio hat sich als eine überaus wertvolle Bereicherung für den Konzertsaal erwiesen! Der städtische Musikdirektor Grüters hatte wegen des Urheberrechts Bedenken gegen die Aufnahme des Adagio ins Programm des Volkskonzertes. Auf eine Anfrage hat indessen Herr Dr. Kopfermann mit Freuden und mit den besten Wünschen für den Erfolg die Erlaubnis zur Aufführung des Stückes in der — wie er selbst schreibt — „sehr geeigneten" Einrichtung Böhmes erteilt.

Krefeld: Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird vom 6.—10. Juni abgehalten werden. Das Programm lautet, mit Vorbehalt etwa nötig werdender Abänderungen:

I. Sonnabend, den 7. Juni, nachmittags 4 Uhr, in der Stadthalle: Orgelvortrag von Karl Straube (Komposition von M. Reger). Abends $6^1/_2$ Uhr in der Stadthalle: 1. Max Schillings, Meergruss, symphonische Phantasie. 2. Waldemar v. Baussnern, zwei Gesänge für Sopran mit Orchester. 3. Felix vom Rath, Klavierkonzert B-moll. Eugen d'Albert, Ouvertüre zur Oper „Der Improvisator". 5. Hermann Bischoff, Pan. Ein Idyll für grosses Orchester. 6. Hans Pfitzner, „Herr Oluf", Ballade für Bariton und Orchester. 7. Hans Sommer, Duett für Sopran und Tenor aus der Oper „Der Sackpfeiffer von Neisse". 8. E. Humperdinck, Märchen-Suite für Orchester.

II. Sonntag, den 8. Juni, vormittags $11^1/_2$ Uhr, im Saale der Königsburg: Liedervortrag. Lieder von Curt Schindler, Conrad Ansorge, Franz Mikorey, Ferd. Pfohl, Gust. Brecher, Otto Naumann, S. v. Hausegger, Felix Weingartner, Eugen Lindner, W. v. Baussnern.

III. Sonntag, den 8. Juni, abends 6 Uhr, in der Stadthalle: Franz Liszt, Christus, Oratorium für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

IV. Montag, den 9. Juni, abends 8 Uhr, in der Stadthalle: Gustav Mahler, 3. Symphonie (D-moll) für Orchester, Altsolo, Frauen- und Knabenchor.

V. Dienstag, den 10. Juni, vormittags $11^1/_2$ Uhr, im Saale der Königsburg: Kammermusik-Matinée. 1. Paul Juon, Trio für Klavier, Violine, Violoncello. 2. Fritz Volbach, drei Lieder. 3. Ludwig Thuille, Sonate für Violoncell und Klavier. 4. Max Schillings, drei Lieder. 5. Georg Schumann, Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell.

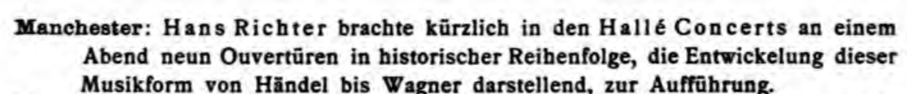
VI. Dienstag, den 10. Juni, abends 7 Uhr, in der Stadthalle: 1. Leo Blech, „Waldwanderung", Tondichtung für Orchester. 2. Otto Taubmann, Fragment aus dem Chordrama „Die Sängerweihe". 3. Th. Müller-Reuter, „Hackelberends Begräbnis" für Chor und Orchester. 4. Fritz Neff, „Chor der Toten" für Chor und Orchester. 5. Richard Strauss, Kunrads Monolog für Bariton und Liebesscene für Orchester aus „Feuersnot". 6. E. Jaques-Dalcroze, Violinkonzert. 7. E. H. Seyffardt, Ballade für Sopransolo, Chor und Orchester aus der Oper „Die Glocken von Plurs". 8. Richard Wagner, Kaisermarsch mit Schlusschor.

An Solisten sind bis jetzt gewonnen worden: die Damen Thila Plaichinger, Margarethe Bletzer, Eva Lessmann, Martha Sandal (Sopran), Geller-Wolter (Alt), die Herren Dr. Raoul Walter (Tenor), Arthur v. Eweyk, Gausche (Bariton), Konrad Ansorge, Dr. Neitzel, Professor Georg Schumann, Professor Ludwig Thuille (Klavier), Professor Karl Halir, Henry Marteau (Violine), Ad. Müller (Bratsche), H. Dechert (Violoncell).

Festdirigent ist Königlicher Musikdirektor Th. Müller-Reuter; neben ihm werden verschiedene Komponisten ihre Werke selbst dirigieren.

Laibach: Die Philharmonische Gesellschaft, der älteste Musikverein Österreichs, feiert zu Pfingsten das Jubelfest ihres zweihundertjährigen Bestehens. Die zur Aufführung gelangenden Hauptwerke sind u. a. Bruckners Vierte (romantische) Symphonie, Schuberts Mirjams Siegesgesang, Kantate für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester, Gluck-Wagners Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis und Beethovens Neunte, die damit ihre erste vollständige Aufführung in Laibach erlebt. Festdirigent ist Josef Zöhrer. Der Chor besteht aus 152 Stimmen, das Orchester aus 78 Musikern.

Luxemburg: Hier ist ein Kammermusikverein gegründet worden, der alljährlich 6 Kammermusikabende veranstalten wird.



Manchester: Hans Richter brachte kürzlich in den Hallé Concerts an einem Abend neun Ouvertüren in historischer Reihenfolge, die Entwickelung dieser Musikform von Händel bis Wagner darstellend, zur Aufführung.

Norwich: Das dreitägige Musikfest ist auf Ende Oktober festgesetzt. Es wird von Alberto Randegger und Dr. A. H. Mann geleitet werden. Das Programm soll zum grossen Teile Werke von englischen Komponisten enthalten.

Quedlinburg: Ein norddeutsches Sängerfest wird in den Tagen vom 8. bis 11. Juli nächsten Jahres veranstaltet werden.

Wien: Am 11. April wurde an dem Festabend des Wiener Tonkünstlervereins drei der damals noch ungedruckten Choralvorspiele von Brahms vom Organisten Groër aufgeführt. Es war dies die überhaupt erste Aufführung. Dr. E. Mandyczewski sprach einleitende und erklärende Worte.

TAGESCHRONIK

Enrico Bossi legt seine Stellung als Konservatoriumsdirektor in Venedig nieder, um in gleicher Eigenschaft in Bologna zu fungieren, da Martucci von dort nach Neapel übersiedelt.

Der Prinzregent ernannte den Münchener Hofkapellmeister Zumpe zum Generalmusikdirektor, womit der langwierige Streit um die Nachfolgerschaft Levis abgeschlossen ist.

Arthur Nikisch wurde vom Herzog Ernst von Altenburg das Ritterkreuz 1. Klasse des Ernestinischen Hausordens verliehen.

Professor S. de Lange in Stuttgart erhielt vom Könige von Württemberg den Friedrichsorden 1. Klasse.

Bernhard Bilse kann in diesem Jahre sein 60jähriges Musikdirigenten-Jubiläum feiern. Er wurde von dem Liegnitzer Magistrat am 13. Juli 1842 einstimmig zum Stadtmusikus erwählt, welche Stelle er am 1. Oktober 1842 antrat.

Dem bekannten Baritonisten Fritz Friedrichs wurde anlässlich seines Gastspiels in Stockholm die schwedische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Hermann Gura, Eugen Guras ältester Sohn, wurde zum Oberregisseur der Schweriner Hofoper ernannt.

Konzertmeister Bruno Almer von der Hofoper in Wien wurde ab 1. August 1902 als Konzertmeister der Münchener Kofkapelle engagiert. An seine Stelle tritt Julius Stwertka, der Konzertmeister des Hamburger Stadttheaters.

Der Präsident und Leiter der tschechischen Philharmonie in Prag, Herr L. V. Čelansky, hat seine Stellung niedergelegt.

Kapellmeister Hermann Starke, Präsident des Allgemeinen Musikervereins in Dresden, wurde vom König von Sachsen zum Professor ernannt.

Gemma Bellincioni, die auch in Deutschland wohlbekannte italienische Opernsängerin, hat sich der Schauspielbühne gewidmet und wird zuerst als Kameliendame in Florenz auftreten.

Rud. Ibach Sohn erhielt eine weitere Auszeichnung durch seine soeben erfolgte Ernennung zum grossherzoglich mecklenburgischen Hof-Pianofortefabrikanten.

Das Böhmische Streichquartett wird seine nächstjährige Konzerttournée Ende Oktober antreten und seine Abonnementssoiréen in Berlin, Hamburg, Leipzig, München, Prag und Wien bis Mitte Dezember absolviert haben. Sodann hat die Künstlervereinigung ein Engagement für eine Anzahl von Konzerten in

Südrussland angenommen. Für eine Tourné durch England, Holland und Frankreich sind die Monate Januar und Februar 1903 bereits in Aussicht genommen, so dass die Herren erst im März wieder nach Deutschland zurückkehren werden.

Vier Klavierabende beabsichtigt Edouard Risler in Berlin in nächster Saison zu geben, in welchen er sämtliche Beethovensche Sonaten spielen wird.

Sophie Menter wird ihren dauernden Wohnsitz vom Herbst des Jahres an in Berlin aufschlagen.

Busoni gedenkt im nächsten Winter in Berlin drei Orchesterkonzerte und Klavierabende zu veranstalten. Wie im letzten Jahre in Berlin wird Busoni in Wien einen Cyklus von drei Abenden geben, in welchem er die Klavierkonzerte unserer Klassiker in historischer Folge zur Aufführung bringen will.

Das 46 Musiker starke Berliner Philharmonische Blasorchester wird, da es hier infolge der Preisunterbietung der Militärkapellen nicht spielen will, im Sommer unter Leitung seines Dirigenten Robert Moser hauptsächlich in England, Irland und Schottland konzertieren.

Gelegentlich der Centenarfeier des Eintritts des Kanton Waadt in die Schweizerische Eidgenossenschaft hat der Staatsrat von Waadt den schweizerischen Komponisten E. Jacques-Dalcroze mit der Komposition und Dichtung eines fünfaktigen Festspiels beauftragt, das im Juni 1903 aufgeführt werden soll.

Die Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar — unsere Leser kennen es aus dem ersten Heft der „Musik" — das im zweiten Rundteil des Parkes aufgestellt wird, findet am 31. Mai statt. Der Feier wird eine Aufführung von Liszts „heiliger Elisabeth" im Hoftheater vorangehen.

Der Verein zur Förderung der Kunst veranstaltete jüngst im Berliner Rathaus einen Parsifal-Abend. Dr. W. Kleefeld hielt einen anregenden Vortrag, der mit grosser Wärme aufgenommen wurde. Der Vortrag gipfelte in dem Wunsch, Parsifal möchte ausschliesslich Bayreuth erhalten bleiben und damit das Erbe des Meisters ungeschmälert dieser Stadt gesichert werden! Mitwirkende waren u. a. die Recitatorin Alwine Wiecke und der Bayreuther Gurnemanz Paul Knüpfer, deren Vorträge starken Beifall fanden. Der interessante Abend hatte die erfreuliche Thatsache im Gefolge, dass aus dem Ertrage der Veranstaltung acht Mitglieder des Vereins in diesem Sommer nach Bayreuth für Rechnung der Gesellschaft entsendet werden können. Dieser Abend ist am 8. Mai in Charlottenburg wiederholt worden.

Professor Richard Sternfeld hielt kürzlich 5 Vorträge am Klavier über Wagners Nibelungen, die wie immer lehrreich und fesselnd waren und die regste Anteilnahme des Auditoriums hervorriefen. Ausser den Mitgliedern des Wagnervereins Berlin hatten die Studenten aller Hochschulen und die Schüler der Konservatorien freien Eintritt.

Die neue Hochschule für Musik und für die bildenden Künste in der Hardenbergstrasse in Charlottenburg wird am 1. Oktober d. J. eröffnet werden. Die Gebäude werden jetzt abgerüstet.

Der Stadtrat von Nürnberg hat beschlossen, dem Direktor des Philharmonischen Orchesters, Herrn Bruch, eine jährliche Subvention von 12000 Mark zu bewilligen, unter der Bedingung, zehn Konzerte im Winter und zwanzig im Sommer zu dem Eintrittspreis von 35 Pfennig zu veranstalten.

Generalmusikintendant Perfall erliess einen Aufruf zur Gründung eines grossen Münchener Chorgesangvereins, dessen Hauptaufgabe die Aufführung grosser Chorwerke im Zusammenwirken mit der musikalischen Akademie unter dem Dirigenten der Akademie-Konzerte bilden soll.

Unter dem Namen „Kölner Singakademie“ ist in Köln ein bereits aus 180 Stimmen bestehender, von Dr. Burkhardt geleiteter, gemischter Chorverein ins Leben gerufen worden, der es sich zur Aufgabe macht, klassische Meisterwerke zu billigen Preisen vorzuführen. Für Köln ist ein solches Institut ein wirkliches Bedürfnis: das gesamte Konzertleben ist im Gürzenich gewissermassen monopolisiert, und namentlich sind Chor-Aufführungen nur einer sehr begüterten und sehr kleinen Minorität zugänglich.

Auf dem Wiener Centralfriedhof ist Carl Millöckers Ehrengrab mit einem Grabdenkmal des Bildhauers Tuch geschmückt worden.

In Pinneberg bei Hamburg starb am 14. April Frau Karoline Brahms, die Stiefmutter Johannes Brahms', im 78. Lebensjahre nach kurzer Krankheit. Sie war in dritter Ehe mit dem am Hamburger Stadt-Theater angestellt gewesenen Contrabassisten Brahms verheiratet. Ihr Stiefsohn Johannes, der sie innig liebte, vermachte ihr testamentarisch ein grösseres Legat, so dass die alte Frau ihren Lebensabend sorgenlos verbringen konnte.

Der grossherzogl. sächs. Kammersänger Adolf Hennig ist am 23. April in Jena seinen Leiden erlegen.

Frau Anna Schimon-Regan, Sängerin, 1842 in Aich geboren und seit 1892 Lehrerin für Sologesang an der Akademie der Tonkunst, ist in München am 18. April gestorben. Als Lehrerin erwarb sich Frau Schimon-Regan durch Wiederaufnahme des altitalienischen Kunstgesanges besondere Verdienste.

BERICHTIGUNG

Erklärung: Das erste Februarheft der „Musik“ enthielt unter dem Titel „Richard Wagner und Johanna Spyri“ einen Aufsatz von H. Bélart (Freiburg), in dem der Verfasser eine Darstellung der Beziehungen der letztes Jahr verstorbenen Jugendschriftstellerin Johanna Spyri zu Richard Wagner während dessen Aufenthalts in Zürich in den 1850er Jahren giebt, die den Glauben erwecken könnte, als ob diese Beziehungen dem Gatten der Frau Spyri begründeten Anlass zur Eifersucht geboten und ihr eigenes Gewissen noch in ihren späteren Jahren belastet hätten.

Die unterzeichneten Neffen der verstorbenen Frau Spyri, zugleich namens ihrer noch lebenden Geschwister und übrigen nächsten Angehörigen, sehen sich veranlasst, diese ganze Darstellung des Herrn Bélart auch an dieser Stelle als unwahr und jeder thatsächlichen Grundlage entbehrend zu erklären. Richtig ist nur das, dass der verstorbene Gatte der Frau Spyri mit Richard Wagner während dessen Aufenthalt in Zürich befreundet war und zu seinen Bewunderern zählte. Das Verhältnis der Frau Spyri zu Wagner war durchaus kein anderes, als wie es sich bei jeder gebildeten Frau von guter Lebensart gegenüber den Freunden ihres Mannes von selbst versteht, und niemand, der jene Zeiten selbst miterlebt oder von glaubwürdiger Seite davon Kenntnis hat, wird etwas anderes behaupten können.

Unwahr ist namentlich auch die Behauptung des Herrn Bélart, die verstorbene Frau Spyri sei in ihren späteren Jahren dem Namen Richard Wagner sorgsam aus dem Wege gegangen und habe sogar dessen Nennung ängstlich vermieden. Wer Gelegenheit hatte, mit ihr persönlich zu verkehren, weiss, dass sie über Wagner und ihre frühere Bekanntschaft mit demselben, sich mit vollster Unbefangenheit äusserte und auch mit ihrem Urteil über den Künstler und Menschen — zu dessen bedingungslosen Bewunderern sie allerdings nicht gehörte — keineswegs zurückhielt. Noch in jüngster Zeit hat Ad. Steiner in Zürich in der Vorrede zum Neujahrsblatt der Zürcher Musikgesellschaft für das Jahr 1901 über „Richard Wagner in Zürich“ auch Frau Spyri unter denjenigen genannt, denen er

wertvolle Mitteilungen über Wagner und sein Leben in Zürich verdanke — gewiss ein schlagender Beweis, wie sehr die Behauptung des Herrn Bélart jeder thatsächlichen Grundlage entbehrt!

Wenn Herr Bélart mit seinen Informationen bei Frau Spyri weniger Glück hatte, ja von derselben — wie wir aus ihrem eigenen Munde wissen — förmlich zurückgewiesen wurde, so hatte dies seinen naheliegenden Grund in dessen persönlichen und litterarischen Eigenschaften.

Wir bedauern, dass uns das deutsche Strafgesetz, das die Verleumdung Verstorbener nur auf Antrag der Eltern, Kinder oder des Ehegatten für strafbar erklärt, keine Möglichkeit zur Stellung eines Strafantrages bietet und ersuchen deshalb diejenigen Blätter, die den Aufsatz des Herrn Bélart reproduziert oder sonst davon Notiz genommen haben, auch von dieser unserer Erklärung ihren Lesern Kenntnis zu geben, indem wir im übrigen auf die bereits in No. 50 des Berner „Bund“ von uns veröffentlichte „Erklärung“ verweisen, deren unverkürzte Aufnahme die Redaktion dieser Zeitschrift abgelehnt hat.

Zürich, den 21. März 1902.

Dr. F. Ulrich, Oberrichter. H. Heusser, Rechtsanwalt.

Gegenerklärung: Die in obiger Erklärung der Erben Spyri enthaltene Behauptung, ich sei in Bezug auf Mitteilungen über Wagner von Frau Spyri zurückgewiesen worden, entbehrt insofern jeglicher Wahrheit, als ich beweisen kann, dass ich aus naheliegenden Gründen weder mündlich noch schriftlich mit Frau Spyri verkehrt habe. Was sodann die von mir geschilderte Begegnung der Frau Spyri mit Wagner anbelangt, so wäre ich im stande, mit äusserster Schärfe und Wucht den Beweis hiefür zu leisten, wenn ich nicht bezüglich dieser während fünfzehn Jahren in Zürich mit peinlicher Sorgfalt von hervorragender Seite empfangenen vertraulichen Informationen, die allerdings dazu angethan wären, Sensation zu erregen, infolge Verpflichtung durch Ehrenwort und in der Natur der Sache liegender Umstände zur Zeit daran verhindert wäre. Dass Frau Spyri zu Anverwandten und zu einer Drittperson über Wagner gesprochen haben soll, ändert an der Richtigkeit meiner Behauptungen nichts. Jener im Dienste der Wagnersache verfasste Artikel konnte insofern nicht beleidigend wirken, als darin betont ist, dass dem Genie in seiner für gewöhnliche Sterbliche unermesslichen Höhe gegenüber ein alltäglicher Massstab nicht Platz greifen dürfe; und dass Frau Spyri von dem von ihren Anverwandten vertretenen, für unsere bescheidenen menschlichen Verhältnisse geschaffenen Rechtsstandpunkte zu gunsten Wagners eine Ausnahme gemacht hat, verdient unsere Bewunderung.

Im übrigen wird in nächster Zeit im deutschen Buchhandel aus meiner Feder ein neues Werk nach Mitteilungen hervorragender Zeitgenossen über Wagner erscheinen, worin die Beziehungen Wagners zur Familie Spyri aufs Einlässlichste behandelt werden und auf die hierseitigen Anschuldigungen die gebührende Antwort erteilt werden wird.

Hans Bélart.

AUS DEM VERLAG

Die von Dr. Bruns-Molar herausgegebene Fachzeitschrift „Deutsche Gesangskunst“ erscheint vom dritten Quartal dieses Jahrgangs ab in Berlin bei Otto Dreyer, und nicht mehr wie früher bei C. Merseburger in Leipzig.

Im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig, erschien soeben die kleine Partitur-Ausgabe der „Missa solemnis“ von Beethoven, mit deren Veröffentlichung sich den beliebt gewordenen kleinen Kammermusik- und Orchester-Partituren dieses Verlages das neue Unternehmen der grösseren Chor-Partituren anreiht. Der Stich auch dieser Partitur ist überaus klar, die Ausstattung die bekannte geschmackvolle.



KRITIK

OPER

AGRAM: Die dem Schluss zueilende Opernsaison bedeutet leider für uns auch die Auflösung unserer Oper überhaupt. Das Unverhältnis zwischen der materiellen Lage der Bevölkerung und den Ansprüchen, die man hier an die Oper zu stellen gewöhnt ist einerseits und andererseits die wenig künstlerische Vollendung der Darbietungen hat einen derartigen Rückgang der Theaterbesucher zur Folge gehabt, dass ein permanentes Defizit entstand, dessen Deckung die Landesregierung als oberste Instanz des Landestheaters übernehmen musste. Es erscheint den Fernstehenden unglaublich, dass eine Bühne von dem Range des hiesigen Landestheaters mit einer jährlichen Subvention von 100000 Kronen aus Landesmitteln und 20000 Kronen von der Stadtgemeinde ihr Auskommen nicht finden konnte. Erklärlich wird erst dieses traurige Resultat, wenn man einen Einblick gewinnt, wie viele von den Mitgliedern unbeschäftigt die Gagen erhielten und wenn man beobachten musste, dass die bedeutendsten Opernwerke infolge mangelhafter Wiedergabe bloss einmal oder zweimal zur Aufführung kamen. Eine in den Bürgerkreisen eingeleitete Aktion soll nun das Logenabonnement und das des Parkettes auf drei Jahre sichern und die weitere Fortführung der Oper ermöglichen. Einen dauernden kulturellen Wert wird indessen diese lobenswerte Aktion nur dann haben, wenn man diese materielle Unterstützung einem zielbewussten, künstlerisch beanlagten Unternehmer garantieren und zur Verfügung stellen wird. Wird sich ein solcher finden?

Ernst Schulz.

AMSTERDAM: Die Niederländische Oper unter Leitung des rührigen C. van der Linden, bietet neben dem bekannten Repertoire auch viel Novitäten. So kann ich von einer sehr gelungenen Aufführung von d'Alberts „Die Abreise" und von Carl Weis' „Der polnische Jude" berichten. Beiden Werken, in holländischer Sprache gesungen, wurde lebhafter Beifall gespendet. Ganz vorzüglich gab Jos. Orelio die Hauptfigur, den Bürgermeister, wie auch Frau Tijssen-Bremerkamp seine Tochter Annette in der letztgenannten Oper. Die Herren de Backer und Pauwels, wie auch die eben genannte Frau Bremerkamp, trugen auch zu der einfachen Handlung in d'Alberts Einakter ihr Bestes bei. In den letzten Carmenaufführungen hatten besonders der immer vortreffliche Orelio (Escamillo) und die vorzügliche Coini Francisca (Micaela) berechtigten Beifall. Die lyrische Oper unter Leitung des Dirigenten Peter Raabe brachte Lortzings anmutsvolle „Undine" öfters und ganz besonders schön heraus, ebenso den gelungenen „Wildschütz", wobei ich in erster Reihe der Leistung Antoinette Sohns, die sich als Gretchen auszeichnete, besonders gedenken will; ähnlich bedeutsam war der Baculus des Herrn Engelen. Nicht Worte genug des Lobes finde ich für die wahrhaft vollendete Aufführung von Mozarts herrlichem Figaro. Jede Rolle war ganz vorzüglich besetzt. Zu registrieren wäre das Gastspiel von Francesco d'Andrade als Figaro, bei welcher Gelegenheit dann auch die zu lange vernachlässigten Seccorecitative wieder eingefügt wurden.

Jacques Hartog.

BERLIN: Die Kgl. Oper brachte eine Neuheit, den „Wald" von E. M. Smith. Das einaktige Werk ist sicherlich nicht auf ordentlichen, geraden Wegen in das Haus am Opernplatz gelangt. Immerhin, — man sagte sich, es hätte auch „erworben" sein können. Der „Luise", dem vielbegehrten Mädchen aus der Fremde, verschliesst man arglistig die Thür. Die einheimische „Feuersnot" verhindert man am Auflohen. Warum? Vielleicht könnte es ein Erfolg sein! Auch ein Geschäft! Der „Wald" wird kein Erfolg sein! Auch kein Geschäft! Am Schluss, nachdem man sich die krausen Vorgänge auf der Bühne angesehen hatte, sah man sich selbst erstaunt

an. Was bedeutete das alles? Fürwahr, man sah den „Wald“ vor lauter Bäumen nicht. Man begriff nicht, was diese sonderbare Handlung mit dem Wald, was der sehr alltägliche Teil des Stückes mit dem symbolischen Abschnitt zu thun hatte. Yolanthe, des Landgrafen Rudolf Geliebte, wirft ein Auge auf den frischen Forstknecht Heinrich, der just sein Röschen heimführen will. Sie macht ihm das handgreiflich klar. Sie ist überhaupt eine recht offenherzige Dame. So begreift Heinrich alsbald, welch Ansinnen die feurige Yolanthe an ihn stellt, ebenso wie dem Landgrafen Rudolf der Gedanke aufdämmert, dass es mit seiner Alleinherrschaft vorbei ist. Ich frage, ist das alles „Wald“? Sind „Wald“ vielleicht Heinrich, Röschen, Rudolf und Yolanthe? Oder gar das — Geweih?!? Oder der verhängnisvolle Rehbock, den Heinrich als vorsorglicher Hausvater abgeknallt hat? Er wird zu Anfang des Stückes in einen Ziehbrunnen praktiziert, zu dem höchst einleuchtenden dramaturgischen Zweck, später wieder hervorgeholt zu werden. Was auch geschieht. Nun ist das Dilemma da. Heinrich steht zwischen dem Rehbock und dem anderen Wild — will heissen Yolanthe. Sie sagt: liebe mich oder ... Als Kind des Waldes, das Trug und Schliche nicht kennt, wählt er natürlich das „oder“. Und fällt unter den Dolchen von Yolanthes Leibwache. Der unsichtbare Chor hinter Rheingold-Schleiern singt noch einmal einige zum Glück unverständliche Worte. Und der „Wald“ ist aus. Die Musik steht leider auf keiner höheren Stufe, hat aber wenigstens, was dem Text fehlt, die anständige Mache. Es klingt alles ganz nett. Aber unter diesem Klingklang ist nirgends etwas körperliches zu erblicken. Bereits nach den einleitenden Takten ist unsere Hoffnung vernichtet, und eine muntere Chorstelle reicht nicht aus, sie wieder aufblühen zu lassen. Es ist kein Zug, kein Atem in dieser Musik. Ein Gemengsel, ein Geschiebsel. In seinen Atomen vielleicht oft ganz ansprechend. Aber in seinem Nacheinander ... Die Mitwirkenden an dieser That hiessen Hiedler und Dietrich, Hoffmann, Kraus, Mödlinger und Nebe. Am Pult stand Dr. Muck. Was der Chor von dem Rehbock sagte, sage auch ich von diesem Opus: „Ein schönes Tier!“ Dr. Erich Urban.

Mehr Glück als mit ihren letzten Novitäten hatte die Königliche Oper mit der Neueinstudierung von Meyerbeers „Robert der Teufel“, die von der offenbar noch immer nicht kleinen Meyerbeergemeinde jubelnd aufgenommen wurde. Dem überaus prächtigen neuen äusseren Gewand entsprach auch die musikalische Neuauffrischung, welche Richard Strauss mit bestem Verständnis vorgenommen hatte: der orchestrale Teil war von vollendeter Klangschönheit, prächtig auch die Chöre und Ensemblesätze, vor allem das grosse Terzett des letzten Aktes. Eine meisterhafte Leistung bot Frau Herzog, die auch stimmlich ausgezeichnet disponiert war, als Isabella; recht tüchtig waren bis auf die Koloraturen Fräulein Hiedler (Alice), die Herren Grüning (Robert), Wittekopf (Bertram) und Philipp (Raimbaud). Ob wir wohl die versprochenen Neueinstudierungen von Marschners Heiling und Götzens Bezähmter Widerspenstigen noch in dieser Saison erhalten? Dr. Wilh. Altmann.

Niemals ist ein Unternehmen leichtsinniger eingefädelt, ungenügender vorbereitet und ungeschickter durchgeführt gewesen, als dieser Ausflug französischer Künstler an den Strand der Spree. In jenen Tagen sah man erst wieder, wie wenig doch zu einem guten Direktor gehört: ein bischen Verständnis, ein Körnchen Geschäftskenntnis und ein bescheidenes Gränchen Überlegung. Für eine ausländische Truppe gab es in Wahrheit nur zwei Möglichkeiten: Musste einmal die Reise angetreten sein, so stellte man entweder bewährte Stücke in tadelloser Besetzung heraus, oder sicherte sich durch Neuheiten die Teilnahme des Publikums. Keins von beiden geschah bei den Franzosen. Man fing mit dem alten „Faust“ an, den man mangelhaft aufführte, fuhr mit Gounods „Mireille“ fort, der man nicht bessere Sorgfalt angedeihen liess, und sagte dann eine Weile gar nichts. Man pausierte, um die „Neuheiten“ bringen zu können: Die 50 Jahre alte „Galathée“ von Massé und die „Navarraise“ von Massenet. Hierauf die Première

von „Manon“ und dann das vorzeitige Ende. Einige Notizen in den Zeitungen, die den Zusammenbruch zu erklären und zu beschönigen versuchten. Und als Rest ein bitterer Nachgeschmack. Der Groll über verschleudertes Geld und vergeudete Zeit. — Die Anregungen, die von dem Repertoire der Franzosen ausgingen, waren nicht sonderlich stark. Gounods „Faust“ kennt man bei uns zur Genüge. Es erübrigt festzustellen, dass die Liebesscenen des dritten Akts immer noch einen narkotischen Duft ausströmen, dass heut noch in einer grossen Zahl von Opern die Paare sich in die Arme sinken nach jener schwelgenden Melodie des „Ich liebe dich“. Wenn es das untrügliche Zeichen des Genies ist, wie es sich in seinem Schaffen behauptet, wie es auf der einmal erklommenen Höhe weiter wandelt, so ist die Wirkung, die ein Meister auf sein Publikum und — seine Mitstrebenden ausübt, gewiss auch kein geringes Zeugnis. Nach den Spuren also, die Gounod hinterlassen hat, ist er sicherlich ein Genie — in seinem „Faust“, nicht aber in seinen vorhergehenden und nachfolgenden Werken, die nach dem starken Trank des „Faust“ wie ein schaler Aufguss schmecken. „Mireille“ erhebt sich nur in wenigen Momenten über diesen Epigonismus hinaus. Die nach Mistral geformte Oper hat ein hübsches Chanson, in dem der 9/8- und der 6/8-Takt reizvoll abwechseln, einen für die Miolan-Carvalho geschriebenen Gesangswalzer, eine Arie des Vincent... man muss schon sehr suchen, um auf die Dreizahl zu gelangen. Die Geschichte von der Statue Galathee, die auf Bitten ihres Verfertigers sich belebt, alsbald als ein unausstehliches Frauenzimmer sich entpuppt und schleunigst — ehe sie erheblicheren Schaden anrichtet — wieder zu Stein wird, kennen wir aus Suppés reizendem Einakter „Die schöne Galathee“. Um es frei herauszusagen, der Deutsche, der Entlehner, hat seine Sache besser gemacht, als der Vorläufer. Die hübsche Idee ist in der Masséschen komischen Oper mit viel Behagen und wenig Witz entsetzlich breit getreten. Man langweilt sich ehrlich und — ausgiebig. Die Musik scheint eine Art Vorratskammer gewesen zu sein, aus der in mageren Zeiten notleidende Komponisten sich verproviantierten. Auf welche Melodieen man da stösst, ist einfach erstaunlich. Thomas mit seiner „Mignon“, Bizet mit seiner „Carmen“ sind darin vertreten. Und das 14 Jahre vor „Mignon“ und 23 Jahre vor „Carmen“. Nicht nur „in Ägypten wird gestohlen“, wie es in der „Afrikareise“ heisst. Bleiben die beiden Massenetschen Stücke, von denen „La Navarraise“ das brutalere und erfindungsärmere, „Manon“ das elegantere und reicher ausgestattete ist. Massenet kennt man als den raffiniertesten Verwandlungskünstler, den die Welt je gesehen. Er macht jede musikalische Mode mit, lässt jede neue „Sensation“ sich durch die Adern rieseln, und der Effekt ist dann jedesmal eine Oper in einem von ihm nachempfundenen Stil. In „La Navarraise“ hat die Sensation „Cavalleria“ geheissen. Hier wie dort derselbe kurze Atem, das Abgerissene, das Rohe und das Zerhackte in Text und Musik. Vor lauter Trommelwirbel, Gewehrfeuer, Glockenläuten, Geschrei und Getön kommt man gar nicht zur Besinnung. Plötzlich ist die Geschichte aus, ohne dass man recht eigentlich etwas gehört hat, und man findet, dass es sehr schön gewesen. Hauptsächlich wenn eine so bedeutende Künstlerin wie Madame Nuovina das Mädchen aus Navarra spielt. Die Musik löst mit viel Geschick das Rätsel, aus nichts etwas zu machen. Ein abgehacktes Motiv, eine leidlich banale Liebesmelodie — das ist die ganze Ausbeute. Besser steht es mit „Manon“, Massenets Meisterwerk — sozusagen. Da ist ihm die melodische Ader noch nicht so grausam unterbunden. In den Klosterscenen des vierten Aktes sprudelt sie sogar recht reichlich. Der erste Akt, die Entführung Manons bringt eine feine lebendige Konversationsmusik, der einige schöne, ausdrucksvolle Phrasen als Lichter aufgesetzt sind. Der zweite Akt führt das von der Liebe lebende wilde junge Paar vor: rührende Töne schlägt der Komponist hier in der Anrede an den Tisch an. Von dem dritten Akt, der Manon als grosse Lebedame schildert, konnte man sich keine rechte Vorstellung machen, da die Ballets herausgeschnitten waren. Der vierte Akt ist der Höhepunkt des Werkes, wie des Massenetschen Schaffens überhaupt. Nie wieder hat

er so mühelos und so fruchtbar produziert. Der fünfte Akt fällt einigermassen ab. Anschaulich ist Manons Schilderung von dem Glanz des Pariser Lebens (eine Vorahnung der „Luise"), und der Schluss bewegt wieder durch das Rein-Menschliche des Vorgangs. Interessant sind die Versuche Massenets, innerhalb des Operngefüges das Melodram zu verwenden. Die Instrumentierung ist stets reich, klangschön, weiss zu reden, aber im gegebenen Augenblick auch — zu schweigen. Das königl. Opernhaus wird die „Manon" im nächsten Winter bringen. Man wird noch manches entdecken, wenn die Aufführung dem Werk in allen Stücken gerecht wird. Ja, die Aufführung! Sie konnte einen zuweilen zur Verzweiflung bringen! Vom ersten Tenor herab bis zur kleinsten Choristin! War da ein chef d'orchestre, Kodéric benamset, ein Ausbund von Pflegma und Langweile. War da ein Chor, der plärrte wie eine Schar greinender Kinder. Wenn er sein Liedchen zu singen hatte, marschierte er an die Rampe. War er fertig damit, so marschierte er wieder zurück. Kein Leben auf der Bühne, keine Anteilnahme, überhaupt keine Anordnung, die wenigstens leidlich Gruppen schafft und notdürftig arrangiert. Die Damen, die aus dem Westen — ich sage mit Absicht nicht Paris — zu uns kamen, haben uns nicht sämtlich bezaubert. Mlle. Gillard war eine sehr anmutige, in Spiel und Gesang viel Eigenes bietende Margarete; Mlle. Courtenay machte in „Manon" wieder gut, was sie als schöne Galathee verdorben. Der Lichtpunkt war das Auftreten der Nuovina, einer Darstellerin von ungeheurer Kraft des Ausdrucks, rücksichtsloser Schärfe der Charakteristik und wahrhaft vulkanischer Glut der Leidenschaft. Ihren Gesang ordnet sie vollkommen der Wahrheit des Ausdrucks unter. Am ähnlichsten ist sie der Bellincioni, entbehrt aber des leidenden Zuges dieser grossen Italienerin. Das stärkere Geschlecht offenbarte sich als stark nur in zweien seiner Mitglieder, in dem Bassisten Fournets (einem ausgezeichneten Mephisto) und dem Tenoristen Leprestre. Nur selten hört man so geschmackvoll singen. Dazu ein Organ, das mit Weichheit und Kraft gleichzeitig beschenkt ist. — Ich füge nun noch ein paar Worte hinzu. Man möge den Stand französischer Bühnenkunst nicht nach diesen kümmerlichen Proben ermessen. Sie hat — Gott sei Dank — mit einem solchen aus vermutlich wohl meist stellungslosen Künstlern zusammengerafften Ensemble nichts zu thun. Es ist gerade, als wollte das „Theater des Westens" oder irgend eine Sommeroper nach Paris gehen und dann die Presse schreiben, wie traurig es doch jenseits des Rheines aussähe. Andererseits mögen die Herrschaften aus Lutetias Gefilden sich dieses böse Abenteuer eine Warnung sein lassen. Berlin ist wirklich nicht so leicht zu erobern.

Dr. Erich Urban.

BRAUNSCHWEIG: Frl. Brauer-München ersang sich mit ihrem 3maligen Gastspiel einen solchen Erfolg, dass sie noch 2 Abende zufügen musste. Frau Fleischer-Edel-Hamburg verkörperte hier ebenfalls Gretchen, ohne jedoch ihre Münchener Kollegin zu erreichen; einen weit vorteilhafteren Eindruck machte sie als Elsa. Heute, den 30. April wird das erst 40 Jahre alte Hoftheater geschlossen, und morgen früh beginnt man mit dem völligen Umbau, der auf 2 Jahre berechnet ist; inzwischen ragt das Interimstheater, das schon bis zum Dach gediehen ist, hoch über die Bäume des Parkes. „Der Ring des Nibelungen" in dieser Woche bildete einen sinnigen und glänzenden Abschluss. Am 2. Tage der Trilogie sang Herr Burgstaller-Bayreuth den Siegfried mit grossem Erfolge, den er mehr der bis in jede Einzelheit durchdachten Auffassung der Rolle als seiner Stimme verdankte. Ernst Stier.

BREMEN: Seit Wochen unterbricht nun wieder die ganz würdelose Benefizjagd die abschliessende Ausgestaltung des Repertoires. Das System der Benefize stammt aus der Zeit der Wandertruppen; es ist eine Spekulation auf das Mitleid des „hochgeehrten Publikums" und sieht in Wirklichkeit einer Bettelei sehr ähnlich. Es floriert überall in der Provinz und sollte möglichst schnell und gründlich beseitigt werden. Auch das Repertoire leidet darunter. Jeder Benefiziant darf sich ja seine Oper wählen; da er natür-



lich ein ungewöhnlich begabter Künstler ist, wählt er ebenso natürlich die ungewöhnlichsten, seit Semestern nicht dagewesenen Werke, die dann ad hoc, oft ex abrupto einstudiert werden. Ein gutes Stück künstlerischer Arbeit wird, da eine Wiederholung am Schluss der Saison ausgeschlossen ist, verschwendet. So wurde Saint-Saëns' bei all ihrer akademisch vornehmen Kühle doch sehr anspruchsvolle beliebte Hof-Oper Samson und Dalila hier kürzlich auch verschwendet. Die Dalila sang unsere vortreffliche Mezzo-Sopranistin Frau von Scheele; es ist nur schade, dass sie keine wirkliche Altistin ist. Herr Carlén sang den Samson so schön, dass man ihm seinen erstmaligen Siegfried dafür verzieh. Ganz zum Schluss der Saison, der auf den 2. Mai festgesetzt ist, soll noch R. Strauss' Feuersnot herauskommen. Der Komponist wird sein Werk selber dirigieren.

Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Die letzte Novität der Oper war D'Albert-Bulthaupts „Kain". Das Werk erzielte den Achtungserfolg, der bedeutenden Autoren sicher ist, auch wenn es ihnen nicht gelang, die künstlerische Idee, welche sie inspirierte, ganz in die Erscheinung treten zu lassen. Bulthaupts Sprache ist poetisch, D'Alberts Lyrik von edlem Schwunge beseelt, seine Instrumentation meisterhaft — aber beide, Bulthaupt wie D'Albert ermatteten vor der Lösung des psychologischen Problems, das sie sich mit der Deutung des Kaincharakters gestellt. Hier fand der Dichter keine erschöpfende Antwort und auch D'Alberts Musik sagt da, wo sie furchtbar und dramatisch wirken will, trotz Aufgebotes stärkster Klangeffekte, zu wenig. Es ist die Musik eines Talentes, das seine Kräfte forciert. Die Aufführung litt unter ungeeigneter Darstellung der Titelpartie. — Langsam nähert sich nun die Saison ihrem Ende. Sie war keine sehr erfreuliche. Die Anzahl der wirklich genussreichen Abende stand zu der Unmasse von Opernaufführungen in keinem guten Verhältnis. Der Rückgang erstreckte sich in gleicher Weise auf die klassische Oper wie auf das Musikdrama. Die Zeiten, wo Direktor Löwe mit dem stolzen Ausspruch „meine Sänger sind alle selbst Gäste" das Anerbieten berühmter Wandersänger ablehnen konnte, sind vorüber. Im Gegenteil, es wurde heftig gastiert. Zuletzt war es das Paar Bertram-Moran-Olden, das uns bei erhöhten Preisen vorgeführt wurde. Herr Bertram gab den Don Juan, Fluth, Almaviva, Alfio glänzend — seine Gattin dagegen die Frau Fluth und Santuzza mit allen Merkmalen starker Decadence. Es stehen die Meistersinger mit Grüning als „Gast" bevor, und endlich soll noch der ganze Ring mit einigen „Gästen" kommen. Dann ist wieder mal eine „Opernsaison" vorbei. Was aber blieb dabei für die Kunst?

Dr. G. Münzer.

BRÜNN: Der gläserne Pantoffel, eine dreiaktige Märchenoper des hiesigen Konzertmeisters J. G. Mraczeck, die hier vor kurzem unter grossem äusseren Erfolge ihre Uraufführung erlebte, krankt an einem ungeschickten, nach einer Platenschen Komödie zurechtgeschnittenen Textbuch. Aschenbrödel und Dornröschen des Märchens werden da unter sichtlichen Mühen zu einer unliebsamen Verschwisterung genötigt. Zu diesem Texte hat Mraczeck eine Musik geschrieben, die sicherlich Anspruch auf Anerkennung und Beachtung besitzt, aber in Bezug auf Naivität bei aller harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Kompliziertheit dem Textbuch mitunter wenig nachsteht. Während sich nämlich auf der Bühne die harmlosen Vorgänge des Märchens abspielen, ertönt im Orchester beinahe ununterbrochen Musik im Nibelungen-, Tristan- oder Feuersnotstil. Diese Mesalliance von Text und Musik lässt keine einheitliche Wirkung aufkommen. Mit überlegener Meisterschaft behandelt Mraczeck das Orchester, und diesem Können verdanken einige Partieen des umfangreichen Werkes einen eigenartigen, delikaten Stimmungsreiz. Selbstredend arbeitet Mraczek mit Leitmotiven, den man aber wenig Charakteristik nachrühmen kann. In geschlossenen Musikformen und breiterer Melodieführung bewegen sich nur ganz vereinzelte Stellen, und man wäre nahe daran, an Mraczeks melodischer Erfindung zu zweifeln, wenn einem nicht die Balletmusik mit

ihrem reizenden Menuet und einer pikant rhythmisierten Mazurka eines besseren belehren würde. Alles in allem erscheint uns das Werk als eine starke Talentprobe, und wird uns der jugendliche Komponist, hoffentlich bald durch die Komposition eines guten, bühnengerechten Textbuches den Beweis erbringen, dass er in der Lage ist, ein lebensfähiges Opernwerk zu schaffen. Siegbert Ehrenstein.

CHARLOTTENBURG: Das „Theater des Westens" gedachte am 30. April über einen „Wundersteg" zum Erfolge zu gelangen. Aber, es war damit wie in dieser Oper: die Brücke war angesägt, und so plumpste der kühne Wanderer in die Tiefe. Die sich zu dem „Wundersteg" zusammengethan hatten, hiessen J. Zähler und M. Schriefer für den Text und Alphonse Maurice für die Musik. Ich kenne die Autoren nicht, aber ich missbillige sie. Umsomehr, als sie aus einem an sich nicht üblen Grundgedanken so rein garnichts gemacht haben. Im Volke geht die Sage, dass der „Wundersteg" zusammenbricht, wenn in der Sonnwendnacht ein treuloses Mädchen hinüberschreitet. Welche Perspektive für ein erfinderisches Hirn! Was könnte mit diesem „Wundersteg" alles geschehen! Wie könnten sich die Ereignisse häufen, die Fäden sich verwickeln und zum Schluss der lustige Trugbau vor den Augen des entzückten Publikums zusammenkrachen! Nichts von alledem! Träge, dickflüssig schleppt sich die Handlung hin, ganz unmöglich geführt, von ganz unmöglichen Personen getragen! Nachdem im zweiten Akt die Leutchen von rechts und links gekommen und gegangen sind, man weiss nicht wie und woher, stürzt im dritten die tugendhafte Josepha in den Abgrund. Hierauf wird sie prompt von dem weiberverachtenden Lindhofbauer — geehelicht. Oh, heilige Logik! Vergeblich sucht man von diesem Himmelsnass ein Tröpflein in diesem traurigen Werk. Alles besorgt eine Art Vorsehung, die in dem schwachsinnigen Nazi personifiziert ist. Er belauscht, erzählt, hinterbringt, vereitelt und sägt schliesslich den „Wundersteg" an. Der Dialog bewegt sich in ergötzlichen Banalitäten. Ein erkleckliches leistet darin namentlich die Kräutersuse. Sie ist süsser Weisheit voll. Z. B. meint sie, „alle Menschen wären dumm, und man thäte gut daran, diese Dummheit erspriesslich auszunutzen." Nicht so dumm, wie die Herren Autoren uns glauben machen wollen. Denn wir merken das faule Spiel, das sich hinter dem schützenden Titel „Volksoper" verbirgt. Fast hätte ich die Musik vergessen. Oder ist das schon an sich eine Kritik? Es zeigt, dass sie an mir vorübergegangen ist, ohne sonderliche Eindrücke hinterlassen zu haben. Sie ist in der Wiener Singspiel-Manier geschrieben, von äusserster Anspruchslosigkeit, mehr bedacht auf flüssige Melodik, als auf charakteristischen Ausdruck. Wenn ich sagen wollte, ich hätte irgend einen neuen Gedanken darin entdeckt, so müsste ich lügen. Aber manches klingt ganz angenehm, z. B. einige Stellen aus dem Anfang des zweiten Akts. Dann wiederum möchte man sich ärgern, über diese Leere, diese Öde ... bis man entwaffnet durch die Hilflosigkeit seinen Zorn besänftigt oder am besten eiligst davon geht. Wie eine solche Aufführung überhaupt möglich wurde?? — Berühmtes von der Darstellung ist ebenfalls nicht zu melden. Fast peinlich war man bemüht, sich auf der Mittellinie eines wohltemperierten Durchschnitts zu halten. Dr. Erich Urban.

DESSAU: Am 30. April schloss die Saison des Hoftheaters mit Verdis neueinstudierter Aida, wobei Frl. Bouché in der Titelrolle bewies, dass sie die Fehler ihrer Tonbildung langsam zu überwinden beginnt. Dr. Klughardt, der am Geburtstag des Herzogs den Titel Hofrat erhielt, erschien noch ein einziges Mal am Pult, um eine Fidelio-Aufführung zu leiten, bei der Frl. Westendorf als Fidelio wieder grossen Erfolg hatte. Auch in der wieder ins Repertoire aufgenommenen Jüdin bot die Genannte als Recha neben dem tüchtigen Eleazar des Herrn Caliga das Beste. Das auf ihr Carmengastspiel hin engagierte Frl. Sedele liess als Amneris erkennen, dass ihre Gesangstechnik nicht schlackenrein ist. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Im Königlichen Opernhause herrschte nach wie vor — Stillleben. Weder eine Neuheit noch eine Neueinstudierung erschien auf dem Spielplan und nur eine Anzahl von Gastspielen brachte etwas Leben in diesen. Von ihnen war das des Schöpfers der „Bauernehre" das bedeutsamste. Pietro Mascagni gastierte am 20. April am Dirigentenpulte. Und „echter" hat man das vielumstrittene Opus noch nicht in den Tempi gehört. Daran ist nicht zu rütteln. Unser Schuch könnte gewiss auf sein Dirigieren italienischer Opernmusik reisen, aber er bietet doch immer noch idealisierte, verfeinerte Nüancierungen. Mascagni giebt der Leidenschaftlichkeit des Empfindens seines Volkes restlosen Ausdruck; er arbeitet die Affekte und Effekte bis zur brutalen Wirkung heraus. Das mag uns bisweilen unangenehm berühren, aber es giebt uns doch Aufschlüsse über Wesen und Art der Richtung, die die italienische Musik seit und mit Verdi eingeschlagen hat. Bis dahin war sie ja, wenn man so sagen darf, nur latent national; erst als das italienische Volk sich anschickte, seine Freiheit zu gewinnen, ward es auf seine Kunst der Fesseln ledig, die sie sich hatte anlegen müssen. Speziell nun gar Mascagnis „Bauernehre", die sich fast ausnimmt, wie ein Protest gegen „Kunstmusik" überhaupt, rückte durch diese echt italienische Dirigierweise in eine ganz besondere Beleuchtung. Sie erschien in unverhüllter Deutlichkeit als „Volksoper", als die in dieser Hinsicht auf die Bezeichnung stilecht Anspruch erhebende Vertonung des Vergaschen „Volksstücks". Fasse man dies nun auf wie man wolle: als Lob oder Tadel. Jedenfalls erschien Mascagni so in seiner Eigenschaft als Komponist der „Bauernehre" noch unverkennbarer als „wildgewachsener" Musiker. Ob ihm die Häutung zum „Meister" gelingt oder, als Dirigent wenigstens, gelungen ist, das sind Fragen, die auf einem andern Blatte stehen. Für uns blieb auch die letztere unbeantwortbar, da eben der Gefeierte nur die „Bauernehre" dirigierte. — Was weitere Gastspiele anlangen, so erwähnen wir nur, dass mit mehr oder minder erkenntlichen Engagements-Absichten vorgestellt wurden die Damen Eibenschütz-Leipzig und Rosa Günther-Brünn, sowie Herr Martin Klein-München, der als Mime durch seine Darstellung Aufsehen erregte.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Da weder „Die Meistersinger" noch „Tristan" in dieser Saison geboten wurden, so versprach man sich hier desto mehr vom „Ring" unter Direktor Gottingers Regie. Doch Wagners Kunst ward man heuer nicht froh. Die Mängel, welche den ersten Teilen der Trilogie-Aufführungen anhafteten, wurden anlässlich der spärlichen Wiederholungen nicht gehoben und die knapp vor Schluss der Saison endlich ermöglichte Vorführung des Schlusssteines des gigantischen Nibelungenwerkes, der Götterdämmerung, brachte die grösste Enttäuschung. Die Thatsache, dass man vom gesungenen Worte fast gar nichts verstand, dass wesentliche Regiemängel zu verzeichnen waren, macht es wohl entbehrlich, auf vereinzelte gelungenere Momente der Vorstellung hinzuweisen. Die stil- und planlose Zusammenstellung des überreichen Opern-Repertoires gereichte den einzelnen Inscenierungen nicht zum Vorteil. Die Wagner-Dramen aber litten obendrein noch an verschiedenen Mängeln unserer Bühneneinrichtung. Das Orchester besonders ist zu ungünstig plaziert und deckt in modern instrumentierten Werken den Gesang gar zu sehr. Einen unter obwaltenden Verhältnissen seltenen, ungetrübten Genuss gewährte die Aufführung von Méhuls reizender, ja klassisch schöner Oper „Josef in Ägypten". Um die Hauptrollen machten sich Kaufung-„Josef", Piechler-„Jacob", Gottinger-„Simeon" und Hermine Förster als „Benjamin" verdient. Gut hielt sich der Chor, Vorzügliches bot das Orchester unter Kapellmeister Reich. Das Benefiz des hochbegabten Kapellmeisters Fröhlich bescherte in guter Ausführung den „Bajazzo" von Leoncavallo und Smetanas unter einem beispiellos dilettantischem, faden Sujet leidende, musikalisch aber reizvolle, echt volkstümlich komponierte Oper „Der Kuss". Direktor Gottingers Vertrag läuft mit nächster Saison ab, und beschäftigt die

Neuwahl eines Bühnenleiters, die in nächsten Tagen zu erfolgen hat, die Gemüter der Theaterfreunde sehr lebhaft. Eccarius-Sieber.

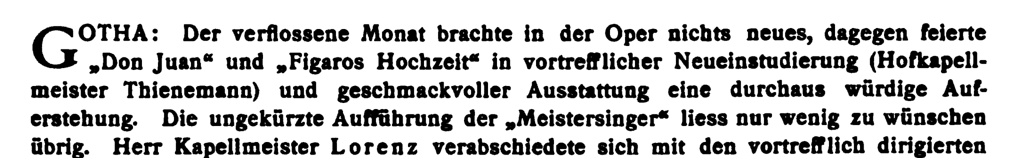
ELBERFELD: Sigrid Arnoldson gastierte als „Margarete" und „Mignon". Hätten wir auch etwas mehr Temperament und etwas weniger Vibrato gewünscht, so ist die Künstlerin doch durch ihre zierliche Figur, die liebliche Stimme, die vollendete Technik, den Adel des Tons und die Grazie des Spiels die geborene Mignon, während das „Gretchen" in französischer Sprache eigentlich ein Nonsens ist. Clarence Whitehill, der für nächste Saison an unsere Bühne verpflichtet worden, gab einen prächtigen Mephisto, der Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle, doch dahinter die Teufelskralle verbarg. Mit einer Gesamtaufführung des „Nibelungenringes" in hervorragender Besetzung schloss die Saison glanzvoll ab. Seine Höhe erreichte der Cyklus in der Siegfried-Aufführung. Unter den mitwirkenden Gästen zeichneten sich in nicht zu überbietender Musterleistung Fritz Friedrichs als Alberich und Julius Lieban als Mime aus. Hochinteressant gestaltete Dr. Otto Briesemeister den Loge, höchst charakteristisch Emil Stammer den Hunding und Hagen. Pélagie Greeff-Andriessen wuchs in der Partie der Brünnhilde von Abend zu Abend, während Della Rogers als Sieglinde weder stimmlich noch darstellerisch ausreichte. Hervorragende Leistungen boten noch Willy Birrenkoven als Siegmund und Siegfried, Olive Fremstad als Fricka, Ottilie Metzger als Erda, Hans Mohwinkel als Wotan und Cilli Tolli als Waltraute und Flosshilde. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Aus Berlin hatten wir jüngst Ernst Kraus, Robert Philipp und — die kleine Mia Werber zu Gast. Letztere stellte sich dem Frankfurter Publikum zum erstenmale vor und verschaffte ihm als Alesia in der „Puppe" und als „Süsses Mädel" einen allerliebsten Zeitvertreib. Kraus war schon einigemale hier; sein Siegmund in einer Sonntagsvorstellung der „Walküre", welcher ich fern bleiben musste, hat wieder grossen Erfolg gehabt und wird der Niemannschen Darstellung des Wälsungen an die Seite gesetzt sowohl in Beziehung auf stimmliche wie auf schauspielerische Grösse und auf treue Wahrung des Wagnerschen Stilprinzips. Herr Philipp, der hier vor geraumer Zeit Operettentenor war, zeigte sich nunmehr allen billigen Anforderungen, die man an einen Fra Diavolo stellt, wohlgewachsen, und könnte hier wohl mit seiner eleganten, flotten, auch musikalisch tüchtigen Darstellungsweise eine im Ensemble noch bestehende Lücke schliessen, was aber nicht in seiner Absicht zu liegen scheint. Vielleicht kommt ein Vertrag mit Herrn J. Classen vom Essener Stadttheater zustande; sein Werbesingen als José in „Carmen" war, wenn auch noch nicht überall ganz reif, so doch verheissend. In naher Aussicht steht die Neueinstudierung der lange nicht gesehenen „Weissen Dame", die hoffentlich einen dauernden Wiedergewinn aus dem älteren Repertoir ergiebt, und ein mehrmaliges Gastspiel Franz Navals.

Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG: Als letzte Opernneuheit der Theatersaison kam Emanuel Chabriers dreiaktige Oper Gwendoline noch zur Aufführung. Dem Werk wurde sichtlich die bestmöglichste Vorbereitung von den Darstellern und dem Orchester unter Kapellmeister Starkes musikalischer und Regisseur Reinekes scenischer Leitung zu teil. Das Publikum gab in gerechter Würdigung der mannigfachen, vornehmlich instrumentalen Schönheiten seinen Empfindungen beredten Ausdruck, zeigte aber auch in den Wiederholungen durch wenig starken Besuch, dass dies Werk nicht mehr und nicht weniger zu fesseln versteht, als die meisten dramatischen Schöpfungen neuester Zeit. — Hervorzuheben sind noch die vor Thoresschluss im Sonderabonnement stattgefundenen Aufführungen des Nibelungen-Ringes, die sich eines sehr regen Interesses erfreuten. Der Ring wurde mithin im verflossenen Winter dreimal aufgeführt!

Albert Hieber.



GOTHA: Der verflossene Monat brachte in der Oper nichts neues, dagegen feierte „Don Juan" und „Figaros Hochzeit" in vortrefflicher Neueinstudierung (Hofkapellmeister Thienemann) und geschmackvoller Ausstattung eine durchaus würdige Auferstehung. Die ungekürzte Aufführung der „Meistersinger" liess nur wenig zu wünschen übrig. Herr Kapellmeister Lorenz verabschiedete sich mit den vortrefflich dirigierten Opern „Undine" und „Hänsel und Gretel" vom hiesigen Publikum.

Oscar Heuser.

GRAZ: Eine Theaterkrise — Demission des Direktors — war im Anzuge, löste sich jedoch wieder in Liebe auf. Da der jetzige Bühnenleiter auf die Oper weniger künstlerische Einflüsse hat, als auf das Schauspiel, war die Sache für den Musikreferenten nicht von sonderlichem Belang. Unsere Bühne löst eine alte Ehrenschuld ein und bereitet Hugo Wolfs Corregidor zur ersten Aufführung vor.

Dr. Ernst Decsey.

HALLE: Von den Gastspielen auf Engagement war dasjenige von Frl. Maria Ekeblad (Agathe und Micaela) erfolgreich; Frl. Behnné, die uns leider wieder verlässt, wurde an ihrem Benefizabend als Carmen und am Abschiedsabend als Dalila sehr gefeiert. Im übrigen brachte der letzte Saisonmonat uns nur noch zwei (!) Meyerbeer-Opern: „Afrikanerin" und „Robert der Teufel" — ich hätte beide gern entbehrt — und eine Neueinstudierung von Cherubinis altem „Wasserträger", der den Musikfreunden sehr willkommen war, vom Publikum aber mit achtungsvoller Langweile aufgenommen wurde.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Gustave Charpentier verdankt Hamburg den ersten und den nachhaltigsten Erfolg in Deutschland: seine „Louise", die hier eine wirklich stilvolle und charakteristisch bedeutsame Aufführung gefunden hat und deren Eigenart dem Publikum zu erschliessen die Kritik sich hat angelegen sein lassen, ohne sich in chauvinistische Wühlereien zu verlieren oder nach Schema F das aparte Werk abzuurteilen, konnte in wenigen Monaten 20mal vor vollen Häusern wiederholt werden — der grösste Opernerfolg seit langen Jahren. Charpentier mochte dem gegenüber wohl so eine Art moralischer Verpflichtung fühlen, sich dankbar zu erweisen, und diesem Gefühle gab er Ausdruck, indem er sich bereit erklärte, zu Gunsten der Pensionskassen des Hamburger Stadttheaterorchesters und des Orchesters der opéra comique in Paris ein Konzert im hiesigen Theater zu dirigieren. Dass der immer gepriesene, in Wirklickeit aber doch wohl anzuzweifelnde Wohlthätigkeitssinn der Hamburger dabei so völlig im Stiche lassen würde, konnte er ja nicht ahnen. Denn er rechnete mit jener Wohlthätigkeit, die nicht öffentlich quittiert wird, jenem Wohlthun, bei dem die rechte Hand nicht weiss, was die linke thut und er verrechnete sich. Aber wenn auch ein materieller Erfolg ausblieb, so konnte man wenigstens künstlerisch von positiven Resultaten reden. Der Abend gestattete uns einen Rückblick auf Charpentiers Entwickelung und dieser Rückblick gewährt uns einen freundlichen Ausblick in des Komponisten Zukunft. Er lehrte uns, dass „Louise" nicht das Werk eines glücklichen Zufalls ist, sondern die Frucht langen und ernsten Arbeitens. Charpentier brachte uns als Hauptnummer des Konzertes sein „symphonisches Drama" „La vie du poete", eine schon zehn Jahr alte Arbeit. Er selbst bezeichnete es mir gegenüber als eine „préface de Louise" und es ist in der That der absurde Most, der den Wein Louise schliesslich gegeben hat. Schon die Idee des ganzen weist deutlich auf Julien hin und mehr noch die Musik. Diese Musik ist von einer wilden, excentrischen Genialität, stark in ihren Wurzeln, aber unsicher in den Wirkungen. Sie häuft Excess auf Excess, aber gerade in ihrer Zügellosigkeit interessiert sie. Seitdem er diese „vie du poete" geschrieben, hat er erst die Technik des Erfolges gelernt und dazu die künstlerische Disziplin und gerade darum fesselte uns diese Jugendsünde. Man braucht sie nicht zu lieben, aber man muss sie kennen, um den Charpentier der Louise richtig einzuschätzen. Es ist vom „Dichterleben" zur „Louise" der

Riesenschritt, den nur das Genie macht. Noch einmal ein solcher Schritt und Charpentier ist der Mann, den wir brauchen. Das ist meine persönliche Ansicht, von der ich durch alle Einwendungen, die die klügsten und die dümmsten Menschen gegen „Louise" erhoben haben, auch nicht um das geringste abzugehen Neigung verspüre. Denn der Mensch Charpentier, der etwas weiter nachgedacht hat als über die schwarzen Punkte, die man in ein Notensystem einzeichnen kann, bürgt mir für den Künstler. Und dass dieser Mensch Ansichten hat, die ihn Hoftheater-unfähig machen, scheint mir für seine Kunst besonders versprechend. Ich denke zwar durchaus nicht an eine sozialistische Oper, die wir etwa von ihm zu erwarten hätten, wenn ich auch glaube, dass er fest und ernst einmal da zufassen wird, wo andere sich höchstens an die Satire wagen würden. Im übrigen muss bezüglich unserer Oper leider konstatiert werden, dass $0 + 0 = 0$ ist. Um mit etwas Angenehmem zu schliessen, kann ich nur auf die Versprechungen für die nächste Saison hinweisen, in der wir die Erstaufführung von Berlioz' „Damnation de Faust" und, endlich, die „Trojaner" zu erwarten haben. Den Mai-Kehraus macht wie immer ein „Wagnercyklus" und als Gegengewicht soll er dazu eine Neueinstudierung von Délibes' „Le roi l'a dit" haben. Di bene vertant!

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das Kgl. Theater veranstaltete in der Woche vom 20. bis 27. April eine cyklische Aufführung vom Ring der Nibelungen, in dem sich die Damen Thomas-Schwartz, Hofmann, von Scheele-Müller sowie die Herren Moest, Zarest und Gillmeister besonders auszeichneten. Orchester und Inscenierung waren mustergültig.

L. Wuthmann.

KÖLN: Der Schluss der Saison nährte sich von Gastspielen neu zu engagierender Künstler, den Abschiedsvorstellungen scheidender Mitglieder und einigen Wiederholungen Wagnerscher Opern mit Birrenkoven. Des letzteren Leistungen waren das einzig Positiv-Erfreuliche dabei. Bei den Gastspielen ist so gut wie nichts herausgekommen, was in dem durch jahrelanges Vorhandensein schöner Stimmen verwöhnten Köln hätte imponieren können. Schweigen wir also davon und warten wir ab, was das neue Theater, das mit einem Voranschlag von $2^1/_2$ Millionen gedachten und jetzt schon in der fünften Million herumwühlenden Bau der Vollendung entgegengeht, bringt. Dann ist noch Zeit zum — Schimpfen!

Willy Seibert.

KÖNIGSBERG: Noch kurz vor Schluss der Opernsaison gab es eine kleine Ausgrabung aus dem Schutt, der sich um einen berühmten Namen angehäuft hat. Unter den sehr zahlreichen vergessenen Werken Heinrich Marschners, die nur vom „Hans Heiling", „Vamphyr" und „Templer" überlebt sind, befindet sich auch ein Singspielchen: „Der Holzdieb", dessen Text keinen Geringeren als den „Freischütz"-Dichter Fr. Kind zum Verfasser hat, aber in einer schwachen Stunde dieses auf seinen ersten Erfolg hin von unmässigem Selbstbewusstsein geschwollenen Verskünstlers entstanden ist. Es ist kaum zu glauben, wie Marschner, der den „Holzdieb" zuerst in der Polyhymnia, einem Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges, veröffentlichte, gerade in diesem Libretto ein geeignetes Vehikel „zur Beförderung des Sinnes für das deutsche Singspiel" erblicken konnte. Eine simple Dorffarce, in der ein unbequemer alberner Liebhaber dazu verlockt wird, sich als Holzdieb zu kompromittieren, im ganzen wie im einzelnen breit und altmodisch behandelt und von Haus aus nur für den Dilettantengebrauch bestimmt. Die „Teilnahmslosigkeit der berufenen Kreise", über die Hartmann, der Verleger der Polyhymnia, bald genug zu klagen hatte, begreift sich unter solchen Umständen vollständig und auch der geringe Erfolg des „Holzdiebes" am Dresdener Hoftheater (Februar 1825) kann uns nicht überraschen. Und doch war es im Grunde schade um die hübsche Musik Marschners, der zwar sein eigenstes persönliches Ausdrucksgebiet damals noch nicht gefunden hatte, aber doch den talentvollen und geübten Bühnenkomponisten schon in jeder Nummer, besonders auch in den gut dis-

ponierten Ensemblestücken, verriet. Denn von der volkstümlichen Kunst des Meisters steckt ein fröhlicher Blütenkeim auch in diesem Operettchen. Zu dauerndem Leben freilich lassen sich solche Kuriosa nicht mehr erwecken. Marschner selbst ist es um das rasche Verschwinden seiner kleiner Partitur leid gewesen, denn, wie wir aus der unlängst erschienenen Marschner-Monographie Münzers erfahren, unternahm er 30 Jahre später eine Umarbeitung derselben, die 1853 bei Bote & Bock unter dem Titel „Geborgt" herausgekommen sein soll, aber spurlos vorübergegangen sein muss, da sie heute kaum mehr dem Namen nach bekannt ist. Das grosse Wort, das ein übereifriger Dresdener Freund der Marschnerschen Muse einst gelassen ausgesprochen hatte: „Dieser Holzdieb werde sicher auch zum Herzensdieb" werden, sollte sich weder damals noch später erfüllen. Die hiesige Aufführung gab übrigens unserem dritten, noch jugendlichen Kapellmeister Herrn Rahlwes eine dankenswerte Gelegenheit, sein Direktionstalent zu bethätigen. G. Doempke.

KOPENHAGEN: Von der Kopenhagener Oper ist leider wenig zu berichten gewesen. Das Repertoire ist ziemlich beschränkt (12 bis 15, höchstens 20 Opern in der Saison!) und in der Leitung zeigt sich sehr geringe Energie, sehr wenig Lust, etwas Bedeutendes zu leisten und fast keine Fühlung mit den Bewegungen und Forderungen unserer Zeit. Künstlerische Impulse gehen überhaupt fast gar nicht von der kgl. Bühne aus. Wenn die Oper trotzdem ihre Position einigermassen hält, so sind die Gründe darin zu finden, dass eine Konkurrenz überhaupt nicht da ist, besser, da sein darf — und vielleicht darin, dass die Oper in den letzten Jahren ein tüchtiges jüngeres Personal gehabt hat; zwar sind nicht alle Stimmen und Genres gleich gut und reichhaltig besetzt, aber einzelne Kräfte ragen sogar ziemlich hoch hervor, in erster Reihe die Kammersänger Simonsen (Baritonist) und namentlich Wilh. Herold (lyrischer Tenor). Das Publikum, das hier wie überall, die Personen der Sache vorzieht, steht daher der recht ärmlichen Oper ziemlich freundlich gegenüber; huldigt seinen Lieblingen und füllt pflichttreu das Theater fast jedesmal, wenn Herr Herold singt! Als erster Kapellmeister fungiert Joh. Svendsen, bekannt als ein etwas äusserlicher Orchesterleiter, der mit den gesanglichen und dramatischen Forderungen unserer Zeit leider nur wenig Fühlung hat. Zweiter Kapellmeiter ist Herr Fr. Rung, der geschätzte Leiter des Cäcilienvereins. In der zu Ende gehenden Saison interessierten namentlich zwei Neueinstudierungen — Novitäten von irgend einer Bedeutung gab's überhaupt nicht — von der Walküre und von Aladdin. Die Walküre, die unbegreiflicherweise jahrelang im Archiv geruht hatte, hatte keinen absoluten Erfolg. Die Aufführung ist im ganzen tadellos, hier und da sogar sehr tüchtig; es fehlte aber der bestimmende grosse tragische und pathetische Zug. — Aladdin (nach Oehlenschläger arg bearbeitet, so dass nur eine künstlerisch uninteressante „Zauberoper" übrig geblieben ist), ein Jugendwerk von Emil Hornemann, ist seit 1888 nicht gespielt worden. Die Oper strotzt von Musik älterer Faktur (Schumann-Marschner), ist aber wenig dramatisch und nicht frei von Weitläufigkeiten und Längen. Durch Wilh. Herold hatte sie diesmal einen grossen Erfolg. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Von der hiesigen Oper ist über zwei bedeutsame Gastspiele und über eine Opern-Première zu berichten. Die Königlich Preussische Kammersängerin Frau Lilli Lehmann-Kalisch hat um die Mitte des Monats in einer recht mittelmässigen Don Juan-Aufführung die Donna Anna — und in einer sehr wohlanständigen und stimmungsreichen Götterdämmerung-Aufführung die Brünnhilde gesungen und dabei mit ihrer durchaus künstlerisch-vornehmen Art des Gesangs und der Darstellung alle Hörenden neuerdings zu freudiger Bewunderung stimmen können. Der 25. April brachte im hiesigen neuen Theater die erste deutsche Aufführung der von dem englischen Tonsetzer Charles Villiers Stanford komponierten vieraktigen komischen Oper „Viel Lärmen um Nichts". Das im Libretto getreu nach der Shakespeareschen Komödie ausgestattete und in der Komposition durchweg feinmusikalische, sprachgesanglich ausdrucksvolle und

dezent instrumentierte Werk wurde vom Publikum recht freundlich aufgenommen, und der anwesende Komponist hatte nach jedem Akte mehrfachen Hervorrufen Folge zu leisten. Sofern es sich dabei um Anerkennung aller die Komposition charakterisierenden Tüchtigkeit, vornehmen Heiterkeit und Natürlichkeit handelte, hat auch die Kritik dem Erfolge zustimmen können, andererseits aber ein Manko an kraftvollerer Erfindungseigenart und tieferer Stimmungsausdeutung konstatieren müssen. Vor Hector Berlioz' weit genialerer Oper „Beatrice und Benedikt" hat Stanfords neuere Fassung des gleichen dichterischen Vorwurfes nur eine in Text und Musik einheitlichere Formung voraus. Zur Zeit gastiert an der hiesigen Oper Frau Paula Dönges, deren schönes Organ wieder völlig hergestellt zu sein scheint, und die gleich bei ihrem ersten Wiederauftreten hier als Katharina in Götz' Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" so Erfreuliches bot und so herzlich bewillkommnet und gefeiert wurde, dass man nur wünschen und hoffen kann, Frau Dönges in ihr nur infolge einer Erkrankung aufgegebenes hiesiges Engagement dauernd wieder zurückkehren zu sehen.

Arthur Smolian.

LEMBERG: Das Musikdrama: „Wołodyjowski" v. Skirmuntt ging an uns ziemlich spurlos vorüber. Trotz der dreiaktigen Anlage — die schon an und für sich die Kräfte des jugendlichen Komponisten überragt — ist das Werk kaum eine Miniaturskizze des gleichnamigen Sienkiewiczschen Romans. Die Musik selbst kann nur als eine halbwegs gute Erstlingsarbeit gelten, obgleich einige Höhpunkte der Oper an Talent und Erfindung nicht zweifeln lassen. — Zum Saisonschluss erlebten wir eine geradezu glänzende Manruaufführung mit Herrn Recht und Fräulein Wanda Otto, die hier zum erstenmale auftraten.

Dr. N. Hermelin.

LÜBECK: Wie alljährlich, so suchte zum Schluss der Spielzeit die Bühnenleitung durch Gäste und Vorteilsabende das Interesse des Publikums noch zu erhalten. Von nur geringem Eindruck, wie unschwer vorauszusehen, begleitet, fand zum Besten des trefflichen Kapellmeisters Balling eine konzertmässige Bühnenaufführung des Vorspiels, der Wandelmusik und der Abendmahlsfeier aus „Parsifal" statt. d'Andrade gastierte erfolgreich als „Barbier" und „Rigoletto". Sechs sogenannte Mustervorstellungen, in denen die Herren Anthes, Gerhäuser, Kraus, Forchhammer und Frl. Metzger als Gäste auftreten sollten, mussten wegen unzureichender Teilnahme auf zwei (Lohengrin und Tannhäuser mit Anthes, der ausserordentlich gefiel) reduziert werden.

Professor C. Stiehl.

MAGDEBURG: Mit dem 30. April hat die Saison ihre Pforten geschlossen. Es kamen 50 Werke zur Aufführung die sich in folgender Weise verteilen: „San Toy" 9, „Mignon" und „Meister Roland" je 8, „Lohengrin", „Holländer", „Undine", „Carmen" und „Freischütz" je 5, „Martha", „Tannhäuser", „Überfall", „Opernprobe", „Mamsell Angot", „Fidelio", „Die Hand", „Reclume" je 4, „Margarete", „Zaar", „Polnischer Jude", „Cavalleria", „Meistersinger", Figaro", „Don Juan" je 3, „Orpheus", „Jüdin", „Regimentstochter", „Barbier", „Heiling", „Götterdämmerung", „Bajazzi", „Hugenotten", „Aida", „Rigoletto", „Walküre", „Fra Diavolo", „Waffenschmied", „Vogelhändler", „Geisha" und „Zauberflöte" je 2, sowie „Traviata", „Enoch Arden", „Troubadour", „Postillon", „Lucia" „Nachtlager", „Afrikanerin", „Weisse Dame", „Zigeunerbaron", „Lustigen Weiber" und „Wildschütz" je 1 mal. An Gästen marschierte nach und nach ein kleines Heer auf. Nicht mit allen Namen verknüpfen sich angenehme Erinnerungen. Es gastierten die Damen: Arnoldson, Triebel, Senger-Bettaque, von Schulz, Altena, Dupont, König, Agloda, Veder, Hoffmann, Hübsch, Cronegg, Seebold, Fleischer-Edel, de Nys Kutscherra, Hans, Kleen, Samek, Seebe und Destinn; ferner die Herren Voss, Dingeldey, Merkel, Stolzenberg, Bronsgerst, von Manoff, Burgstaller, Wünschmann, Stephany, Ernst Krauss, Döring, Nöldechen, Ulrici, Gerhäuser, Scholz und Rübsam. Max Hasse.

MAILAND: Der abgelaufene italienische Opernwinter erwies sich als ein recht unergiebiger. Die drei Einäugigen im Königreiche der Blinden: der geschwollene Mascagni, der sentimentale Puccini und der handfertige Leoncavallo haben ihren recht schmächtig gewordenen Ruhm heuer nur durch Versprechungen und Ankündigungen neuer Grossthaten fortgefristet. Und die Wissenden und durch unliebsame Erfahrungen sattsam Gewitzten sehen der „Maria Antonietta" des Erstgenannten mit Besorgnis, dem mit dem „Roland" von einem Italianissimo zu unternehmenden Ausflug ins Berlinische skeptisch lächelnd, und dem „Weissen Schmetterling" des ideenarm gewordenen, aber sympathisch gebliebenen Puccini ohne höher gespannte Erwartungen entgegen. Da nun die verflossene Saison schlechterdings ihr Ereignis haben musste, sollte die erste Aufführung von Franchettis „Germania" zu einem solchen gestempelt werden. Doch der durchschlagende Erfolg blieb aus. Die Handlung: eine jeglicher dramatischer Kraft entbehrende, dazu ungeschickt dialogisierte Schauermär aus den deutschen Befreiungskriegen. Die Musik: das achtbare Ergebnis einer grösseren Anzahl von Normalarbeitstagen eines sehr fleissigen, nicht ungewandten, leider völlig erfindungsarmen Tonsetzers. Ebensowenig wie durch seinen „Asraël" und seinen „Colombo" wird sich Franchetti durch seine „Germania" die Zustimmung der unabhängigen Kritik gewinnen. Die abhängige umlagert und umschmeichelt ihn. Er ist vielfacher Millionär, und könnte, wie sein engerer österreichischer Geistesverwandter Adalbert von Goldschmidt, sich sehr verdienstlich als Mäcen bethätigen, wenn man nicht den Ehrgeiz in ihm aufgestachelt hätte, die Lorbeeren des Komponisten zu pflücken. Auch sonst gab es in der Zeit von Anfang Oktober bis Ende März nichts als dürftige Eintagserfolge auf hesperischem Boden: in der Abfolge meiner „schwarzen Liste" sind einige Dutzend Namen verzeichnet, mit deren Aufzählung ich Leser nicht behelligen will, die auf belanglose Neuigkeitskrämereien keinen Wert legen. Als einer Kuriosität sei noch des „Chopin" von Orvieto und Orefice gedacht, der im Mailänder „Teatro Lirico" des grossen Opernbarnum Sonzogno zur Aufführung gebracht wurde — eine von Gartenlauben-Romantik gesättigte lyrisch-dramatische Phantasie, in welcher der polnische Maëstro durch unmögliche Situationen hindurchgequält wird, George Sand in geschraubten Floskeln singt und allerhand uns wohlvertraute Notturno- und Polonaisen-Motive auf kindische und abgeschmackte Weise „zu Zwecken seelenmalerischer Charakterisierung" verwertet werden. Alles in allem: das musikalische Jungitalien hat keinen Grund, auf die verflossene Stagione mit Genugthuung zurückzublicken. Ebenso unerquickliche Eindrücke erhielt der Beobachter, wenn er zu seinem Staunen wahrnehmen musste, wie sorglos man die Gelegenheiten verpasste, die grossen dahingegangenen Meister des vergangenen Jahrhunderts gebührend zu ehren. Die Säkularfeierlichkeiten für Bellini verliefen allerorten matt und stimmungslos; der erste Todestag Giuseppe Verdis fand sein Vaterland zu keinem seines Genius würdigen Totenopfer bereit. Auf dem Gebiete der kirchlichen, der symphonischen, der Kammermusik fiel gleichfalls die heurige Ernte recht bescheiden aus. Enrico Bossi, der sehr begabte und sehr unterrichtete, nur etwas zu sorglos schaffende Venetianer, ist im letzten Jahre mit keinem grösseren Werke vor die Öffentlichkeit getreten. Das unvermutete Wiederauftauchen des „Melologes", alias Melodrams an klassischen Stätten, in der Form von Recitationen vorwiegend lyrisch angelegter Dichtungen mit einer leidlich modern gehaltenen Orchesterbegleitung, brachte einen im ganzen recht fragwürdigen Gewinn. Auch das Kapitel von der Wiedergabe deutscher Tondramen südlich der Alpen ist kein erquickliches. Ein in italienischer Sprache gesungener, von italienischen Künstlern naturgemäss verkannter, dazu auf den Umfang eines lockeren scenischen Potpourri zusammengestrichener Wagner ist etwas durchaus Widersinniges. Der neueste Schein- und Mode-Erfolg der „Meistersinger" in dem herzlich unmusikalischen Neu-Rom will und kann unter diesen Umständen ebensowenig etwas besagen, wie der jüngste Misserfolg der „Walküre" vor dem doch immerhin künstlerisch erheblich mehr geschulten

Mailänder Publikum. Somit war auch unschwer vorauszusehen, dass der Versuch des ausgezeichneten Dirigenten und selbstlosen Idealisten Toscanini, der „Euryanthe" das Bürgerrecht der „Scala" zu gewinnen, in Ansehung der dort lediglich verfügbaren ungeeigneten und unzureichenden Mittel und im Hinblick auf den Geschmack und die Veranlagung der Zuhörer kläglich scheitern musste.

Also innerhalb einer ansehnlichen Zeitspanne ein nichts weniger wie befriedigendes Endergebnis. Dennoch wäre es verfehlt, daraufhin übertrieben pessimistische Vermutungen betreffs der Zukunft der italienischen Musik im allgemeinen und des Schicksals der italienischen Oper im besonderen anstellen zu wollen. Der Fortschritt im politischen und kulturellen Dasein des erst seit kurzem geeinigten Königreiches vollzieht sich mehr sprungweise, unter allerhand Hemmungen und bei noch empfindlich fühlbaren Rückstössen, und so bewegt sich auch das davon vielfach abhängige literarische und künstlerische Leben vorläufig in einer Art Zickzacklinie weiter. Wie auf diesen verschiedenen Feldern die wichtigeren Entwickelungsfaktoren ineinander eingreifen, welches Gesamtbild vornehmlich die welsche Gesangsbühne jetzt zu Beginn des neuen Jahrhunderts gewährt, wie und in welchem Grade sie die ihr vom Auslande überkommenen Anregungen zu verarbeiten fähig ist und was man bei ehrlicher Würdigung der schier unerschöpflichen Begabung des Südländers in absehbarer Zeit von ihr erwarten darf: all das liesse sich im Rahmen einer kurzgefassten Chronik kaum andeuten, würde vielmehr gegebenenfalls nur in essayistischer Behandlung darzustellen sein. Vor allem aber ist zu sagen, dass jedes italienisch-musikalische Bühnenwerk, zu dessen eigenartiger Verlebendigung nicht ein italienisches Orchester mithilft, im guten wie im schlimmen Sinne argen Missverständnissen ausgesetzt bleibt. Darum konnte ein Gedanke wie der, in Berlin Verdi-Meisterspiele zu veranstalten, unmöglich aus einer freien, geläuterten künstlerischen Anschauung hervorgehen. Paul Marsop.

MAINZ: In Verdis „Maskenball" war es neben Frl. Maternas Amelia Herr Strätz, der gesanglich als „Graf Richard" Gutes leistete. Unter den Benefizen, die sich hier zu einem mustergültigen Unfug ausgewachsen haben (im letzten Drittel der Saison gingen etwa 20 nieder), übte das des Herrn Rünger besondere Anziehungskraft aus: denn Frl. Destinn wirkte in „Bajazzo" und „Cavalleria" mit. Vor Thorschluss ging noch Wagners „Götterdämmerung" in Scene und brachte der kraftvollen Brünnhilde des Frl. Materna reichen Erfolg. Herr Helm hatte sich als Siegfried etwas zu viel zugemutet. Sonst lässt sich dieser Vorstellung, die Herrn Steinbach Hervorruf brachte, Gutes nachrühmen. J. Lippmann.

MANNHEIM: Tschaikowskys „Jolanthe" ist als Novität nun auch auf unserer Hofbühne erschienen. Die blinde Tochter des Königs René fand eine sehr liebenswürdige Aufnahme, eine bessere, als man der wenig dramatischen Musik und der dürftigen Handlung der „lyrischen Oper" zugetraut hätte. Eine üppige und stimmungsvolle Lyrik, mit einem starken Stich ins Sentimentale, lässt gar zu leicht eine Zeitlang den Mangel eines dramatischen Aufschwungs übersehen, auch die Monotonie in der Stimmung wird erst später als solche empfunden. Im übrigen ist die Musik grösstenteils vornehmer Art und die Instrumentation trägt ein charakteristisches und wirkungsvolles Gepräge. Die Aufführung, von Herrn Hofkapellmeister Langer geleitet, war eine gute und des gespendeten Beifalls würdige. Mit „Jolanthe" erfuhr auch das Mimodrama „Die Hand" von Bereny seine Erstaufführung hier. Die Handlung spekuliert sehr auf das Sensationelle und auf die modernen „Nerven" des Publikums, die Musik ist indessen eine schätzbare Arbeit, reizend in ihren Tanzweisen und sehr illustrativ gegenüber der Handlung. Frl. Robertine, unsere Balletmeisterin, stellte die Tänzerin Vivette trefflich dar, die Scene vor dem Spiegel, in dem sie die Hand des versteckten Einbrechers erblickt, hielt alle Zuschauer in atemloser Spannung. Mozarts Zauberflöte erschien neu einstudiert und in ganz prächtiger Ausstattung. Herr Regisseur Fiedler hat dieser

Neueinstudierung die Münchner Bearbeitung zu grunde gelegt und im Verein mit Herrn Hofkapellmeister Kähler eine vorzügliche Aufführung zustande gebracht. Auch Delibes „Lakmé" und „Die verkaufte Braut" von Smetana erschienen nach mehrjähriger Ruhe wieder, die letztere fand eine besonders freundliche Aufnahme. Das 50 jährige Regierungsjubiläum des Grossherzogs feierte das Hoftheater durch Mozarts „Titus", welcher Aufführung ein von Felix Dahn verfasstes Festspiel „50 Jahre" voraus ging, zu welchem Ferd. Langer eine verbindende und die Handlung begleitende Musik geschrieben, beziehungsweise zusammengestellt hat. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die vielen Klagen scheinen der Intendanz der Kgl. Hoftheater doch etwas an die Nerven zu gehen; wenigstens thut sie, als ob auf die emsige Unthätigkeit nun ein neuer Kurs käme. In einer Woche hatten wir den ganzen „Ring", unmittelbar darauf die Aufführung der Aischyleischen „Orestie" mit Musik von Max Schillings und vor wenigen Tagen die „Novität" des ehemaligen Hoftheater-Indendanten, Baron von Perfall „Jung Heinrich". Das ging Schlag auf Schlag und war zum Teil recht vergnüglich. Wer meinte, es sei nichts besonderes neues dabei herausgekommen, ist selbst daran schuld; er müsste sich klar sein, dass er nach den früheren „Ereignissen" nichts Ausserordentliches erwarten durfte. Über die „Orestie" zu reden, ist hier nicht der Platz. Die Musik, die Schillings dazu komponiert hat, zählt nicht zu den Lichtpunkten dieser litterarischen Ausgrabung. Sie ist im Detail wohl sehr fein und in der Haltung vornehm, trifft auch hin und wieder ganz schön das klassische Idiom, aber das divinatorisch Befreiende fehlt ihr vollständig. Die Perfallsche Oper oder, wie der Komponist sie nennt: Das romantische Spiel wurde unter der Etikette „Junker Heinz" schon 1886 und 1894 auf der Münchener Hofbühne gegeben. Für die Neuaufführung hat es Perfall einer eingreifenden Umarbeitung unterzogen; er strich den ersten Akt und rodete auch in den beiden anderen viel Nebenzeug heraus. Dass trotzdem das Ganze uns nicht besser gefiel, oder vielmehr gerade so wenig wie vor 8 Jahren, liegt nicht an uns. Was im Keim schon für den Tod bestimmt ist, wird auch durch Brutöfen nicht fürs Leben erhalten. Perfall ist ein sehr gedankenfrischer Chorkomponist, aber beileibe kein Dramatiker. Die Premiere dirigierte Zumpe mit Freude und Feuer; vielleicht war sie, wie die genussreiche Ringaufführung, auch sein Werk. Doch das kann uns gleichgültig sein. Jedenfalls aber ist es eine Überraschung, dass Zumpe nunmehr nach einem kaum einjährigen Dienstesprovisorium zum Generalmusikdirektor ernannt wurde. Andere brauchten dazu ein halbes Menschenalter. Wenn das unserm Fischer, der schon über 20 Jahre unserer Hofkapelle vorsteht, beschert worden wäre, würde sich niemand verwundern. Aber er ist bei dieser Gelegenheit auch nicht ganz leer ausgegangen. Eine amtliche Note, dieselbe, welche Zumpes Ernennung mitteilte, besagte nämlich, dass Herrn Hofkapellmeister Franz Fischer der Rang eines Kgl. Intendanzrates und damit der Rang eines Kgl. Generalmusikdirektors Allergnädigst verliehen wurde. Dazu wird ihm jeder Glück sagen. Er hat es lange verdient.

Dr. Theodor Kroyer.

PHILADELPHIA: Auch unsere Stadt hat jeden Winter ihre Opernsaison. Diese ist jedoch sozusagen nur ein Ableger der New-Yorker. Herr Maurice Grau, der die internationale Gesellschaft der Metropolitan Opera Company mit Ausnahme der Jahre, in denen auch eine Tour durch den ganzen Westen veranstaltet wird, eigentlich nur für die Wintersaison in New-York engagiert, kann dort nicht alle Abende spielen, da selbst in der musikalischen Metropole der Vereinigten Staaten bei den hohen Preisen kein hinreichendes Publikum vorhanden ist, um das grosse Haus drei oder vier Monate hindurch alle Abende zu füllen. Deshalb wird gewöhnlich in New-York nur viermal in der Woche gespielt und an den beiden freien Tagen Sänger, Orchester und Requisiten bald nach Philadelphia, bald nach Boston bugsiert, die mit der Bahn in zwei Stunden bequem erreicht werden können. Finanziell ist der Erfolg hier gesichert, da alle Logen und die

besten Sperrsitze schon Monate vorher abonniert sind. Ein künstlerischer Erfolg ist aber hier schwieriger als in New-York zu erzielen, da unser ohnehin kritisch beanlagtes Publikum durch das Starsystem derart verwöhnt ist, dass es nur das Beste gelten lassen will. Besonders schwer haben es in dieser Beziehung die neuen Gesangskräfte, die gegen die Schatten vergangener Grössen ankämpfen müssen. Es wird hier eben noch furchtbar viel verglichen, und wie notwendig dies in der Kunst im allgemeinen sein mag, bei der Beurteilung von Sängern ist es oft vom Übel. Man vergisst dabei gar leicht, dass das Wertvollste an einem Künstler oft gerade das Unvergleichliche, die Individualität ist. So dauerte es beispielsweise hier ziemlich lange Zeit, bis sich die Ternina durchzusetzen vermochte. Und Fritzi Scheff, welche im vorigen Jahre ziemlich unbeachtet blieb, hat erst in der letzten Saison mit dem Cherubim und der Regimentstochter eine volle Würdigung errungen. Hat aber ein Künstler hier einmal durchgegriffen, so überdauert seine Beliebtheit beim Publikum gewöhnlich seine Stimme. Dies gilt übrigens nicht bloss von Philadelphia, sondern von den Amerikanern überhaupt. So konnte die Patti hier noch ihre alten Triumphe erneuern, als sie vollständig abgesungen war, so gilt hier Eduard de Reszke noch immer als ein gewaltiger Bassist. Die hochgespannten Ansprüche, die unser Publikum stellt, betreffen jedoch nur die Solisten. Was Chor und Ausstattung anbelangt, ist man wenig verwöhnt und giebt sich leicht zufrieden. Man nimmt es trotz der hohen Preise ruhig hin, wenn ältere Opern in einer Ausstattung gegeben werden, die auf besseren deutschen Provinzbühnen nicht geduldet werden würde, wenn der Chor in deutschen und französischen Opern italienisch singt, wenn sich die Zwischenaktpausen ungebührlich in die Länge ziehen, und wenn die Verwandlungen bei offener Scene die unmöglichsten Ansprüche an die Illusionswilligkeit der Zuschauer stellen. Das Orchester der Metropolitan Company ist tüchtig, hält aber selbstverständlich mit dem der Wiener Hofoper oder der Pariser grossen Oper keinen Vergleich aus. Ein besonderer Mangel ist der ständige Wechsel der Dirigenten von Jahr zu Jahr, wodurch insbesondere die Wagnervorstellungen beeinträchtigt werden. Als einer der tüchtigsten Wagnerdirigenten ist uns Herr Schalk in Erinnerung geblieben. Von dem Breslauer Dirigenten Hertz, der hier für die nächste Saison engagiert ist, verspricht man sich viel. In dieser Saison war Wagner, dessen Werke sonst den Kern des Repertoires abgeben, etwas in den Hintergrund gedrängt. Der ganze Ring wurde überhaupt nicht gegeben. Wir hörten den Tristan mit van Dyck in der Titelrolle und der Ternina als Isolde und eine mangelhafte Vorstellung der Meistersinger, bei welcher sich der Pole de Reszke und der Amerikaner Bispham vergeblich um den Hans Sachs und den Beckmesser abmühten. Ein Amerikaner wird die letztere Partie stets ins Derbkomische hinüber spielen, da ihm das Begriffsvermögen für das „Pedantische" vollkommen abgeht. Die grössten finanziellen und künstlerischen Erfolge erzielten in dieser Saison Mozarts Figaro und Zauberflöte, die beide hier italienisch gesungen wurden. In der letzteren Oper war hier, wie der Amerikaner gerne sagt, eine „Milchstrasse von Sternen" beschäftigt. Die Ternina sang die erste der „tre damigielle", die Eames, eine vortreffliche Mozartsängerin, die Pamina und die Sembrich die Königin der Nacht. Die Vorstellung brachte hier ein Erträgnis von 44000 Mark ein. Wenig Glück hatte Herr Grau mit seinen Novitäten. Die Opernneuheiten dieser Saison reichten an die des Vorjahres (Puccinis Tosca und Reyers Salambo) nicht im entferntesten heran. De Laras „Messalina", die wohl nur aus dem Grunde gewählt wurde, um Frau Calvé, der berühmten Carmen die Gelegenheit zur Creierung einer ihrem Talente und ihrem Stimmumfange angemessenen neuen Partie zu geben, fiel mit Recht vollständig ab. Die beiden französischen Textdichter haben zwar ein wirksames, teilweise hochpoetisches Textbuch geliefert und vor allem die weise Vorsicht gebraucht, die Titelheldin (sit venia verbo) nicht in den Mittelpunkt des dramatischen Interesses zu stellen. Allein der Komponist zeigte in der Partitur eine solche Unbeholfenheit in der Beherrschung

des Orchestermaterials, eine solche naive Anlehnung an allbekanntes und einen derartigen Verzicht auf eigene Erfindung, dass der Durchfall ein wohlverdienter war. Besseren Erfolg hatte hier Paderewskis „Manru". Sie vermochte einen Achtungserfolg zu erringen, der aber auch grossenteils auf die kolossale Beliebtheit zurückzuführen ist, deren sich der polnische Virtuose hier zu erfreuen hat. Man erkannte hier die tüchtige Arbeit, den Ernst des Wollens und die ungewöhnlich wirksame und ganz moderne Orchesterbehandlung willig an, allein man fand mit Recht die Erfindung etwas ärmlich, den Einfall der Einführung von Zigeunermusik in eine Oper gründlich verfehlt und nahm zumeist Anstoss an dem Textbuch, das trotz seiner Sucht nach theatralischen Effekten ganz undramatisch und interesselos ist. Die beiden Novitäten haben hier ihre Rolle schon ausgespielt, während Puccinis Werke, insbesondere die „Tosca" hier noch von Jahr zu Jahr Beifall finden dürften. In der Titelrolle der letzteren Oper bietet die Ternina eine Meisterleistung, die selbst ihre Elisabeth und ihren Fidelio übertrifft.

Dr. Martin Darkow.

POSEN: Unsere Oper, die in Wahrheit schon mit dem 1. April abschloss, hat mit einem Rest verfügbarer Kräfte noch weiter gespielt und dabei namentlich die Operette berücksichtigt; sie hat am 30. April nun wirklich ihr Ende erreicht und zwar mit der Wiedergabe von Balfes „Zigeunerin". Diese Oper dürfte wohl für alle Anwesenden eine vollkommene Novität gewesen sein. Wer die Ouvertüre kennt, kennt viele der leitenden Melodieen; es ist die Musik eines routinierten Tonmeisters und Sängers italienischer Schule. Balfes englische Herkunft klingt nur einmal an in einem Quartett, das madrigalen Anstrich hat. Auch der gewandte Violinist Balfe macht sich in der Begleitung zu den Gesängen bemerklich. Im ganzen wenig Eigenart, aber kluge Berücksichtigung dessen, was vor Mitte des vorigen Jahrhunderts gefiel. Den denkbar trivialen Text milderten die Ausübenden durch Unverständlichkeit.

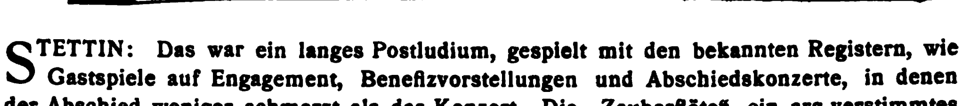
Dr. Theile.

PRAG: Herr Eugenio Pirani hat das Vergnügen gehabt, dass seine Oper „Das Hexenlied" (nach dem bekannten Gedichte Wildenbruchs) am deutschen Theater zur Uraufführung gelangte. Ein Werkchen, das sich in billiger dünnflüssiger Melodiosität ergeht, im instrumentalen Teil aber geradezu dilettantisch anmutet. Von dramatischer Anlage und scenischem Blick ist keine Spur zu finden, die Leute stehen und singen in den unglaubwürdigsten Situationen auf der Bühne herum, und doch hat Pirani lebhaften Beifall erhalten, ja es gab Leute, die sich nicht entblödeten, ihn als „genialen Meister" zu feiern. Die Aufführung unter Kapellmeister Stransky wurde von Frau Fränkel und Wilh. Elsner getragen. Für erstere sprang bei der Première Fräulein Webster-Powel, eine amerikanische Cicade von schöner Erscheinung ein. — Sonst ist nur das Gastspiel der beiden Arimondi zu nennen, von denen „er" noch immer in Prag stürmisch bejubelt wird, wogegen „sie" nach zwei Versuchen wieder das Feld räumte. Im übrigen harrt man der kommenden Maifestspiele. Am czechischen Theater gastierte Irene Bohuss, eine Sängerin von grosser Verve, aus Warschau.

Dr. R. Batka.

RIGA: Im Stadttheater beherrscht die königl. sächsische Kammersängerin Frau Erika Wedekind mit ihrem meisterhaft entwickelten Koloraturgesang und ihrer lebendigen Darstellung gegenwärtig die Situation. Sie fand in den Rollen der „Rosine", „Regimentstochter", „Mignon" und „Norina" (Don Pasquale), denen sie noch diejenigen der „Gilda", Lucia" und „Frau Fluth" folgen liess, ungeteilten Erfolg. Demnächst wird der Tenorist Raoul Walter erwartet, mit ihm zugleich soll sich eine Reihe von Engagementsgastspielen vollziehen. Vor allem wird die Angel nach einem guten seriösen Bass ausgeworfen.

Carl Waack.



STETTIN: Das war ein langes Postludium, gespielt mit den bekannten Registern, wie Gastspiele auf Engagement, Benefizvorstellungen und Abschiedskonzerte, in denen der Abschied weniger schmerzt als das Konzert. Die „Zauberflöte", ein arg verstimmtes Rohrwerk, musste schleunigst abgestossen werden, dagegen bewahrten sich „Rheingold", „Walküre" und „Siegfried" bis zum Schluss ihren durchschlagenden Prinzipalton.

Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Der bekannte Baritonist Friedrichs hat hier zweimal im Kgl. Theater gastiert. Sein Debut war der „Beckmesser". Erstaunlich war hier die grosse Modulationsfähigkeit und der Nyancenreichtum seiner Stimme. Seine zweite Rolle war der Alberich im Rheingold, die er in geradezu genialer Weise durchführte. In beiden Partieen feierte er glänzende Triumphe. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Nächst einer Reprise des Nibelungenringes, der hier bereits zum regelmässigen Inventar gehört, bildete die Première der Charpentierschen „Louise" das Hauptereignis des Saisonschlusses. Über das Werk selbst ist ja in diesen Blättern schon genügend berichtet, und seine vielfach blendenden musikalischen Vorzüge sind offenkundig. Aber sind wir denn wirklich in der Musik wiederum soweit, dass wir vor dem technischen, dem äusserlich-effektvollen die Reverenz machen, mag es so ein Meyerbeer redivivus auch zu den verwerflichsten Zwecken missbrauchen? hat darum Wagner um seine hehren Gestalten das leuchtende Gewand gewoben, dass es der Pariser Bohemien frech um seine Blösse schlägt und aus dem heiligen Gral die Salbenbüchse für seine Maitresse macht? Was würde wohl der Bayreuther Meister sagen, sähe er heute diejenigen, welche sich als Hüter seines Erbes aufspielen, dieser plumpen Tragikomödie animalischer Sinnenbrunst zujubeln! Es ist mir schlechterdings unbegreiflich, dass die öffentliche Meinung in unsern Kunstcentren sich nicht viel energischer gegen diese unverschämte Profanation der Kunstmittel, gegen diese abgeschmackte Apotheose des Pariser Freudenmädchentums aufgelehnt hat! Nun wohl, werfe man nur ruhig weiter die Leonoren, Elisabeths, Brünnhilden vom Piedestal und setze die Pariser Grisette darauf! Frankreich weiss es ja nur zu gut, wohin der unbedingte Sexualismus eine Nation führt. Den Kampf, den es 1870 mit dem Schwerte verlor, ihn sucht es jetzt auf der ganzen Linie, mit Feder und Palette zu gewinnen! Und es wird ihn gewinnen, wenn keine getreuen Eckarte sich mehr finden, die der Verlodderung der heiligsten Güter der Kunst den lauten Alarmruf entgegentönen! — Dass in Strassburg, wo noch immer ein guter Teil der Bevölkerung in Anbetung vor dem Parisertum erstirbt, das Werk, noch dazu durch die Gegenwart des Autors gehoben, Anklang finden würde, war nicht zu bezweifeln. Die Aufführung, von Lohse aufs eindringlichste geleitet, liess nichts zu wünschen übrig, und namentlich die Hauptrollen, Tristan und Isolde des Montmartres, fanden in Frau Lohse und Herrn Schlitzer, prägnante Vertretung.

Dr. Altmann.

STUTTGART: 20 Jahre liess man über die Wiener Erstaufführungen des letzten Stückes von Offenbach hingehen; dann glaubte man das Gedächtnis an den Ringtheaterbrand genügend erloschen, und nun feiern Hoffmanns Erzählungen wahre Triumphe. Auch für unser Wilhelmatheater eignete sich der phantastische Spuk vortrefflich. Pohlig, an den die vielseitigsten Anforderungen herantreten, leitete den musikalischen Teil der Sache, die ihm nicht überall sympathisch sein mochte, mit der ihm eigenen Wärme und Elastizität. Die Aufführungen glückten sicher, und auch die Regie griff verständig in das dankbare Stück, aus dem sich manches machen lässt. Kam auch der Zusammenhang des Ganzen nicht zum allgemeinen Bewusstsein, so fesselten doch die drei losen Episoden, besonders die zweite. Goehler urteilt im Kunstwart recht günstig über Offenbach. Jedoch trotz mancher Feinheiten, die unleugbar mit Geschick angebracht sind, — wer macht z. B. die köstliche Stimmung der Barcarole nach? — dürfte die Musik zu Hoffmanns Erzählungen erst die Anregung zu derartigen Schwänken, nicht ihr Vorbild

bedeuten. Der Hoffmann bei Offenbach, mit der Erzählung von Klein Zaches und den Liebesabenteuern, ist eine dürftige Figur und versündigt sich an Hoffmann, dem geistreichen Erzähler, dem ersten begeisterten Beethovenverehrer, dessen musikalische Schriften jedenfalls unvergänglich sind. Es wundert mich, dass Offenbach seinen Hoffmann gerade den Franzosen vorsetzte, die das Urbild fast besser kennen, als wir Deutschen. — Die Hofoper tritt bald ihr — hoffentlich siegreiches — Gastspiel an; weitere Neueinstudierungen werden wohl nicht mehr vorgenommen.

Karl Grunsky.

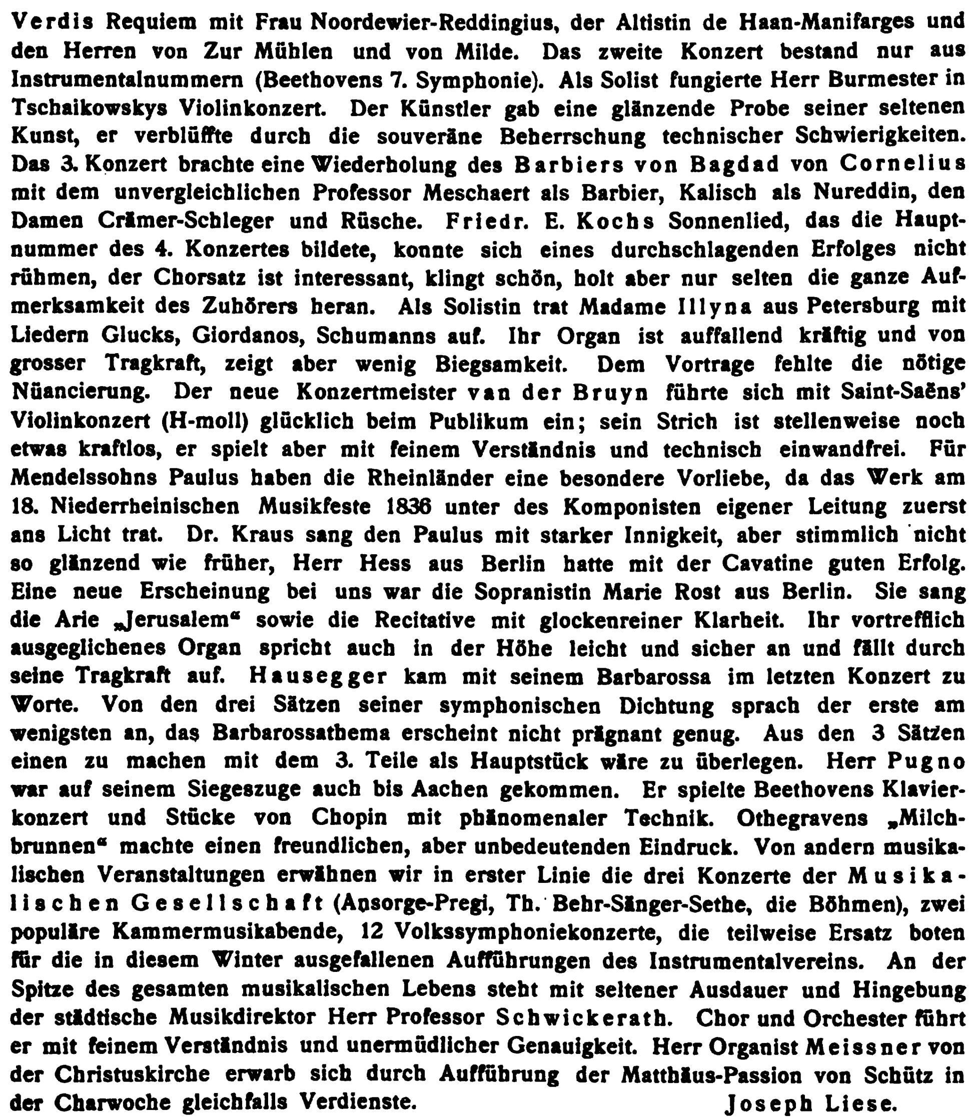
WEIMAR: Frau Gutheil-Schoder aus Wien entzückte als Carmen, Nedda, weniger als Eva, durch eminente, manchmal zu sehr ins Detail gehende darstellerische Kunst, Giessen-Dresden als George Brown durch leichtes Spiel, glänzende Höhe und grosse Gesangstechnik. Wagners „Rienzi", neu einstudiert nach alten Mustern, erzielte einen Achtungserfolg. Dr. Heinss.

WIEN: Das Hofoperntheater hat mit einem neuen Ballet „Die Perle von Iberien" Glück gehabt. Die Primaballerina Irene Sironi hat es gedichtet, sich sozusagen in ihre Tanzbeine, deren Virtuosität erstaunlich ist, hinein komponiert; die Musik hat Josef Hellmesberger dazu geschrieben. Solide Balletmusik, deren spanisches Walzerintermezzo ein Da capo-Schlager ist. Das Ballet nimmt, da es den Abend nicht füllt, einaktige Opern ins Schlepptau. Auch Richard Strauss' „Feuersnot" ist dadurch einmal wieder an die Bühnenoberfläche gebracht worden. Ebenso Grisars niedlicher Scherz „Gute Nacht, Herr Pantalon" und Haydns „Apotheker" (in der Bearbeitung von Dr. Robert Hirschfeld)... Im Theater an der Wien gastierte eine italienische Stagione. Man gab „Barbier von Sevilla", „Rigoletto", „Cavalleria", „Lucia", „I Puritani", „La Favorita" und den — uns immer willkommenen — „Liebestrank". In dem Tenoristen Bonci hatte die mässige Truppe einen Star, der durch die Schönheit, Weichheit seiner Stimme und seine vornehme Gesangskunst alles entzückte. Kapellmeister der Gesellschaft war Signor Donizetti, der einen berühmten Namen mit Anstand trägt und die Vorstellungen flott aus dem Gelenk heraus dirigierte. Max Graf.

ZÜRICH: Der Rest ist Defizit! So klingt es unheimlich aus den halbleeren Räumen des Stadttheaters, die aller Anstrengung der neuen Direktion spotten. Freilich, die „nicht da sind", hätten mancherlei Entschuldigungsgründe für ihr Misstrauensvotum. Das Repertoire enthielt zuletzt ausser „Mamzell Nitouche", was ganz artig gegeben wurde, keine Reizmittel; und das Personal bot der Angriffspunkte so viele, dass von Besuch, wie wohl in früheren Jahren um einzelner Kräfte willen, keine Rede sein kann. Gelingt es der Bühnenleitung nicht, populäre Kräfte dauernd zu fesseln und kümmert sie sich nicht um die öffentliche Meinung, so wird die Oper wie heuer hinter dem Schauspiel zurückstehen. Der Heldentenor de Mayer hat immer mehr seine sprachlichen Mängel als Fremdling der deutschen Sprache dokumentiert, das Primadonnenfach war mit Frl. Gerhäuser als Anfängerin ungenügend, das Soubrettenfach sozusagen gar nicht besetzt. Ganz am Saisonschluss interessierte noch der als gebürtiger Züricher der Sympathieen sichere Tenorist Brandenberger, dessen Auftreten als Gast aus Augsburg von schönem Talent Kenntnis gab. Eine zweite Schweizerin, Fr. Straub, die als Volontärin im Soubrettenfach Verwendung fand, erinnerte an das mit grossem Erfolg gastierende Fräulein Triebel aus Wiesbaden, und sieht bei tüchtigem Weiterstudium einer ungewöhnlichen Zukunft entgegen. W. Niedermann.

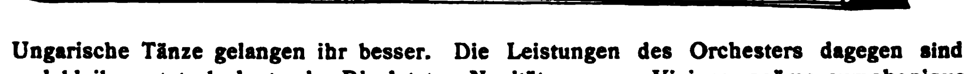
KONZERT

AACHEN: Von den sechs Abonnementskonzerten fanden die ersten zwei wegen des Umbaues des Kurhauses in dem von Seeling umgeschaffenen und modern ausgestatteten Stadttheater statt. Nicht gerade zum Vorteil dieser Veranstaltungen, da die Akustik des Konzertsaales im Kurhause besonders gut ist. Das erste Konzert brachte



Verdis Requiem mit Frau Noordewier-Reddingius, der Altistin de Haan-Manifarges und den Herren von Zur Mühlen und von Milde. Das zweite Konzert bestand nur aus Instrumentalnummern (Beethovens 7. Symphonie). Als Solist fungierte Herr Burmester in Tschaikowskys Violinkonzert. Der Künstler gab eine glänzende Probe seiner seltenen Kunst, er verblüffte durch die souveräne Beherrschung technischer Schwierigkeiten. Das 3. Konzert brachte eine Wiederholung des Barbiers von Bagdad von Cornelius mit dem unvergleichlichen Professor Meschaert als Barbier, Kalisch als Nureddin, den Damen Crämer-Schleger und Rüsche. Friedr. E. Kochs Sonnenlied, das die Hauptnummer des 4. Konzertes bildete, konnte sich eines durchschlagenden Erfolges nicht rühmen, der Chorsatz ist interessant, klingt schön, holt aber nur selten die ganze Aufmerksamkeit des Zuhörers heran. Als Solistin trat Madame Illyna aus Petersburg mit Liedern Glucks, Giordanos, Schumanns auf. Ihr Organ ist auffallend kräftig und von grosser Tragkraft, zeigt aber wenig Biegsamkeit. Dem Vortrage fehlte die nötige Nüancierung. Der neue Konzertmeister van der Bruyn führte sich mit Saint-Saëns' Violinkonzert (H-moll) glücklich beim Publikum ein; sein Strich ist stellenweise noch etwas kraftlos, er spielt aber mit feinem Verständnis und technisch einwandfrei. Für Mendelssohns Paulus haben die Rheinländer eine besondere Vorliebe, da das Werk am 18. Niederrheinischen Musikfeste 1836 unter des Komponisten eigener Leitung zuerst ans Licht trat. Dr. Kraus sang den Paulus mit starker Innigkeit, aber stimmlich nicht so glänzend wie früher, Herr Hess aus Berlin hatte mit der Cavatine guten Erfolg. Eine neue Erscheinung bei uns war die Sopranistin Marie Rost aus Berlin. Sie sang die Arie „Jerusalem" sowie die Recitative mit glockenreiner Klarheit. Ihr vortrefflich ausgeglichenes Organ spricht auch in der Höhe leicht und sicher an und fällt durch seine Tragkraft auf. Hausegger kam mit seinem Barbarossa im letzten Konzert zu Worte. Von den drei Sätzen seiner symphonischen Dichtung sprach der erste am wenigsten an, das Barbarossathema erscheint nicht prägnant genug. Aus den 3 Sätzen einen zu machen mit dem 3. Teile als Hauptstück wäre zu überlegen. Herr Pugno war auf seinem Siegeszuge auch bis Aachen gekommen. Er spielte Beethovens Klavierkonzert und Stücke von Chopin mit phänomenaler Technik. Othegravens „Milchbrunnen" machte einen freundlichen, aber unbedeutenden Eindruck. Von andern musikalischen Veranstaltungen erwähnen wir in erster Linie die drei Konzerte der Musikalischen Gesellschaft (Ansorge-Pregi, Th. Behr-Sänger-Sethe, die Böhmen), zwei populäre Kammermusikabende, 12 Volkssymphoniekonzerte, die teilweise Ersatz boten für die in diesem Winter ausgefallenen Aufführungen des Instrumentalvereins. An der Spitze des gesamten musikalischen Lebens steht mit seltener Ausdauer und Hingebung der städtische Musikdirektor Herr Professor Schwickerath. Chor und Orchester führt er mit feinem Verständnis und unermüdlicher Genauigkeit. Herr Organist Meissner von der Christuskirche erwarb sich durch Aufführung der Matthäus-Passion von Schütz in der Charwoche gleichfalls Verdienste. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Unser herrliches Orchester unter Leitung Mengelbergs steht stets im Mittelpunkt des Interesses unserer musikliebenden Kreise, nicht allein durch seine grösstenteils fesselnden Programme, sondern auch durch die Wahl der Solisten. So erschien vor kurzem der bekannte Cellist Joseph Hollmann mit einer schönen Wiedergabe von Haydns D-dur-Konzert und den schweren Variations Symphoniques von L. Boëllmann mit Orchester. Es folgte die Sängerin Frau Lydia Illyna aus Petersburg, deren Liedervorträge nur mässigen Anklang fanden. In einem späteren Konzert hörten wir die Violinistin Fräulein Gabriele Wietrowetz. Ein grosser Erfolg war auch ihr nicht beschieden, da sie sich in Überschätzung ihrer Kräfte an zu schwere Aufgaben (Beethovens Violinkonzert!) wagte. Für die einfache Cantilene jedoch scheint sie mehr beanlagt zu sein; denn Schumanns „Gartenmelodie" und „Am Springbrunnen" (mit Rudorffs Klavierbegleitung) und Joachims Romanze (C-dur) und Brahms-Joachims



Ungarische Tänze gelangen ihr besser. Die Leistungen des Orchesters dagegen sind und bleiben stets bedeutend. Die letzten Novitäten waren Viviane, poëme symphonique von E. Chausson und eine Lustspiel-Ouvertüre von E. N. v. Reznicek.

Jaques Hartog.

ATHEN: In diesen Tagen weilt infolge einer seitens der Mousiki Etairia ergangenen Einladung der Geigenvirtuose Cäsar Thomson in Athen. In den beiden von ihm gegebenen Konzerten hat er durch seine Glanzleistungen zu stürmischem Beifall hingerissen. In den unter Leitung des Direktors der Gesellschaft des Herrn Kremser ausgeführten Konzerten wirkten die vorzüglichen Pianistinnen Frau Professor Ziller und Frau Irene Kalogeri (im Es-dur-Konzert von Liszt) erfolgreich mit. Ein aussergewöhnliches Ereignis im Musikleben Athens war ebenfalls der letzthin von den Professoren des Konservatoriums von Lottner gegebene Kammer- und Konzertmusik-Abend. In dem Rubinsteinschen Trio wetteiferten die Herren König (Geige), Winkler (Cello), Del Frate (Piano) geradezu mit einander, um das Werk zu eindringlicher Wiedergabe zu bringen. Der bekannte Opernkomponist Del Frate entzückte besonders durch seinen weichen Anschlag. Das G-moll-Konzert von Bruch gelangte durch Professor König zu meisterhafter Ausführung. Der hohe Grad seiner Technik und sein musikalisches Feingefühl erwirkten dem Künstler stärksten Beifall. Auch die Wiedergabe der F-moll-Ballade von Chopin durch G. Mancini machte einen bedeutenden Eindruck. Der Künstler erwies sich auch im „Carneval de Pest“ von Liszt als ein Lisztspieler von höchst eigenartiger Auffassung und starker Darstellungskraft. Professor Winkler machte sich schliesslich durch exaktes und tief empfundenes Spiel im A-moll-Konzert von Goltermann den sehr zahlreich erschienenen Zuhörern wohlthuend bemerkbar. Die rastlose Direktion des Konservatoriums von Fräulein von Lottner, einer Schülerin Bärmanns und Bülows, hat weiterhin durch häufige öffentliche Schüleraufführungen dargethan, dass in dieser Pflegestätte der Musik jener von echter Kunst und edelstem Streben getragene Geist waltet, der schon viele schöne Früchte gezeitigt hat. Paul Elsner.

BARCELONA: Die Fastenzeit ist die Zeit der grossen Konzerte. Es waren für das grosse Liceo-Theater zehn solche in Aussicht genommen Nach den ersten unter Anführung des katalonischen Maëstro Goreta und Beteiligung des zu den kühnsten Erwartungen berechtigenden jungen Geigenkünstlers Manen abgehaltenen Konzerten, trat infolge der bedenklichen Unruhen, die der inzwischen ausgebrochene allgemeine Arbeiterausstand im Gefolge hatte, eine planwidrige Unterbrechung ein. Es sprang dann als Dirigent Edouard Colonne in drei Konzerten ein. Das Bemerkenswerteste in denselben war Berlioz' vom Orchester sehr gut durchgeführte „Phantastische Symphonie“. Das fünfte Konzert fand unter der Leitung Dr. Kunwalds und Beteiligung Rosenthals statt, dessen wunderbare Fertigkeit jedermann überraschte. Seit Rubinstein war hier das Gleiche nicht gehört worden. Er war besonders bedeutend in einigen Stücken von Chopin, in allem, was er von Liszt spielte, und in seinen beiden Kompositionen: die Studie in Terzen über Chopins Des-dur-Walzer und die Wiener Rhapsodie, die ihm unerhörten Beifall einbrachte. Drei Konzerte unter Leitung Panzners schlossen die Serie. Im Theater Novedades fanden drei Konzerte des Lamoureux-Orchesters unter Leitung Chevillards statt, die zur Anstellung interessanter Vergleiche zwischen ihm und dem Berliner Philharmonischen Orchester, das sich das Jahr vorher in dem gleichen Saal unter Nikisch hatte hören lassen, Anlass gaben. Lamoureux' Orchester überraschte vornehmlich durch die Wucht seines ausgezeichneten Streichquartetts. Die Solisten sind erster Ordnung und zeigten das bei Wiedergabe der „unvollendeten Symphonie“ Schuberts. Die Hörner sind vollkommen; im Scherzo der heroischen Symphonie Beethovens erweckten sie allgemeine Bewunderung. An der Spitze des Streichkörpers steht Herr Sechiari; er ist ausgezeichneter Techniker und bewährte sich besonders in Bruchs Violinkonzert. Weniger Lob ist den Trompeten und Posaunen zu

spenden, die sich in der Tannhäuser-Ouvertüre unangenehm bemerkbar machten. Davon abgesehen nüancierte das Orchester Chevillards in einer Weise, die dem Barceloneser Publikum unvergesslich bleiben wird. Besondere Erwähnung verdient endlich ein von der hiesigen Philharmonischen Gesellschaft in folgender Besetzung: Albeniz (Klavier), Crickboom (Violine) und Fräulein Vidal (Cello) veranstaltetes Kammermusikkonzert, das durch meisterliche Aufführung Bachscher, Beethovenscher und Schumannscher Werke als das Beste in Erinnerung blieb.

Melchior Rodriguez de Alcántara.

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein (Volkschor) hat mit der einwandfreien Aufführung der „Matthäus-Passion" von Bach die dieswinterliche Konzertsaison in glanzvoller Weise geschlossen. Die Chöre zeichneten sich durch von edler Begeisterung getragenen Gesang, schlagfertige Präcision und dramatisch wirksame Gestaltungskraft aus, was besonders bei den leidenschaftlichen Ausbrüchen des fanatischen Volkes in die Erscheinung trat. Den Cantus firmus sang ein aus 120 Volksschülern gebildeter Knabenchor. Die schwierige Rolle des Evangelisten führte Richard Fischer-Frankfurt a. M. mit sympathischem Organe durch, wie auch die lichtumflossene Christus-Gestalt in Kammersänger Karl Mayer-Schwerin eine fein individualisierte Verkörperung erfahren hatte. Helene Günther-Berlin stattete die Sopranpartie mit gewinnender Herzlichkeit und charakteristischer Färbung aus, während Frau Zerlott-Olsenius-Hannover mit echtem Alttimbre besonders die bussfertige Stimmung der von der Solovioline des Konzertmeisters Emil Piper-Elberfeld trefflich gestützten H-moll-Arie in ergreifender Weise zu charakterisieren verstand. Die Cembalo-Begleitung führte Viktor Kahle-Barmen auf einem Rud. Ibachflügel, die Orgelpartieen aber Bernhard Wessel-Barmen mit künstlerischem Verständnisse aus. Und da auch das aus 60 Tonkünstlern gebildete Orchester allen Intentionen des Königlichen Musikdirektors Karl Hopfe entsprach, so musste die Aufführung sich zu einer überaus beifallswürdigen gestalten. H. Hanselmann.

BERLIN: In kurzer Aufeinanderfolge gab's zum Schluss noch drei Oratorienaufführungen: Passions-Oratorium von Felix Woyrsch, Rossinis Stabat Mater und die Jahreszeiten von Haydn. Die Leser der „Musik" sind über Woyrschs Werk bereits durch Herrn Professor Jos. Sittard unterrichtet worden. Mir bleibt nur noch übrig, nachzutragen, dass das Werk einen grossen und echten Erfolg errang, trotzdem die Aufführung — der Sternsche Gesangverein unterstand der Führung Fr. Gernsheims, die Damen: Dietz, Kraus-Osborne, die Herren: A. Jungblut, Dr. F. Kraus und Dr. Weilhammer vertraten die Soli — ein anständiges Mittelmass kaum überschritt. — Mascagni bereitete uns mit der Vorführung von Rossinis lustigem Stabat mater einen vergnügten Abend. Mehr als Kuriositätswert kann das Werk für unser Empfinden allerdings nicht beanspruchen. Ein recht magerer Genuss war es auch, der flachen Tremoliererei der italienischen Solisten zu lauschen, die sich in Maniriertheit, Untugenden und unmöglichem Text zu überbieten schienen. Mascagnis Direktionsweise ist markig und schwungvoll. Höchst anerkennenswert zog sich der gemischte Chor „Harmonie" (Dir. Max Eschke) aus der Affaire. — Zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters führte die Singakademie (Prof. Georg Schumann) Haydns „Jahreszeiten" auf. Das zum grössten Teil noch frische, ja immergrüne Werk erfuhr eine würdige Wiedergabe. Von den Solisten genügten Fr. de Jong-Grumbacher und Eugen Hildach, während befremdlicherweise Ludwig Hess enttäuschte. Das Philharmonische Orchester versah in allen drei Konzerten treu und zuverlässig, wie immer, seinen Dienst. Bernhard Schuster.

10. April. Im Bechstein-Saal veranstaltet der Baritonist Johannes Werner einen Lieder- und Balladenabend. Dem feinen, künstlerischen Reiz eines mit erlesenem Geschmack zusammengestellten Programms entspricht die Qualität des Sängers nicht. Sie steht sogar in einem bestimmten Gegensatz zu jenem. Sie ist die der Schablone, der zur Routine erstarrten allgemeinen Geschicklichkeit. Der Sänger übt seinen Beruf

gewiss schon eine längere Zeit aus. Dafür zeugen die nicht mehr ganz frischen Stimmmittel, die aber — und das ist wieder der Vorteil — jedenfalls sicher und wirksam behandelt werden. 12. April. Die herzogl. Braunschw. Hofopernsängerin Helene Hartwig giebt im Beethoven-Saal ein Konzert. Eine liebenswürdige sympathische Erscheinung und ein liebenswürdiges, sympathisches Talent, dem man nur eine erfreulichere Entfaltung an anregenderer Stelle, in frischerer, klarerer Luft gewünscht hätte. Ihr heller Sopran hat genügend Volumen und Tragkraft. Die Begabung für Koloraturen ist unverkennbar. Im Piano bezaubert der Ton durch seinen feinen, zarten Silberglanz. Einem ungetrübten Genuss an diesen Gaben aber stehen überall provinziale Manieren, Unarten und Unfertigkeiten hindernd im Wege. Alle diese Werte müssten erst einmal ausgelöst, in ernster künstlerischer Arbeit gesteigert werden. Der mitwirkende Geiger Max Modern spielt recht und schlecht einen Gesang auf der G-Saite von Otto Floersheim, ein süsslich-schwammiges Gebilde, das seine Herkunft von der Meditation Bach-Gounod, von der Godardschen Berceuse und ähnlichen Sentimentalitäten nicht verleugnen kann. 18. April. Zweites Konzert von Pietro Mascagni im Saale der Philharmonie. Der Name des einst so gefeierten, von der Mode emporgetragenen, von einem launischen Publikum verhätschelten Maëstro hat an Anziehungskraft erheblich verloren. Der Saal ist nur ziemlich gut besetzt. Ehe man zu einer Veranstaltung von unverfälscht italienischem Zuschnitt geht, soll man draussen mit der Garderobe auch seine deutschen Masstabe und Vorurteile abgeben. Das ist man schliesslich der Sache schuldig. Und nun, aus einem italienischen Sinn heraus, kann ich vieles des Gebotenen nur ausgezeichnet finden. Der Sonnengesang aus Mascagnis „Iris" eröffnet den Abend. Kein sonderlich tiefes, aber effektvolles und geschickt gemachtes Stück. Herr Brancaleoni singt mit Löwenstimme die berühmte Arie aus dem „Barbier von Sevilla". Frl. Pozzi zeigt in Bizets „Habañera" schöne, trefflich gebildete Mittel, die allerdings erst zur vollen Geltung in einem später mit dem Tenor Marconi gesungenen Duett aus der „Aida" gelangen. Dieser Marconi ist der Star der wälschen Gäste. Hat man sich erst einmal an die breite, etwas flache Tongebung der Italiener gewöhnt, so hat man seine helle Freude an dem Metall dieser Kehle, der glänzenden mühelosen Höhe und der leidenschaftlich-gesteigerten Vortragsweise. Das ist — heisst nicht bloss — ein echter Tenor, der nicht wie unsere modernen Heldentenöre den Gipfel umgehen, fürchten, ihn im Gegenteil mit einer wahren „rabbia" aufsuchen. Mascagni bringt an eigenen Kompositionen eine Gavotte „della bambole" für Streichorchester, ein harmloses Salonstückchen, und eine von Reminiscenzen an „Cavalleria" lebende „Ballata". Von dem tondichterischen Trieb in dem Maëstro haben wir diesmal leider keine allzu erfreulichen Proben gesehen. Aber als Dirigent steht er seinen Mann: natürlich immer „al fresco"! 24. April. Just zur gleichen Stunde, wo die Franzosen bei Kroll uns festhalten, findet der einzige Liederabend von Ludwig Hess im Beethoven-Saal statt. Ich lasse mir von einem kunstverständigem Freunde berichten, dass der Abend für den hochbegabten Sänger ein sehr ehrenvoller war. Vorläufig überwiegt in seinen Leistungen noch das von einer lebhaften Intelligenz durchtränkte Können, während die rein stimmlichen Qualitäten noch im Hintergrunde stehen. Der Sänger hat diesmal oft empfindlich detoniert und auch in der Aussprache mehrmals gefehlt. Sein Programm verzeichnete nur Werke von modernen Komponisten -- Reger, Hausegger und Hugo Wolf, denen fünf Lieder von Franz Schubert vorangingen. Am Klavier sass der treffliche Eduard Behm.

Dr. Erich Urban.

Einen imponierenden Eindruck hinterliess das erste Konzert des 900 Sänger zählenden Berliner Sängerbundes, der kürzlich als Zweigverein des grossen Deutschen Sängerbundes gegründet worden ist, um bei patriotischen Gelegenheiten und Wohlthätigkeitskonzerten zu wirken. Dem Berliner Bunde gehören von bekannteren Vereinen der Erksche, die Caecila Melodia und vor allem auch der 227 Sänger zählende

Lehrer-Gesangverein an, dessen ausgezeichneter Dirigent Prof. Felix Schmidt als erster Bundeschormeister das Konzert leitete: Intonationsschwankungen kamen so gut wie garnicht vor; überraschend gut kamen auch allerhand Feinheiten zur Geltung; wohlthuend berührte andererseits, dass selbst bei Entfaltung der grössten Wucht die Grenze der Klangschönheit nie überschritten wurde. Als Zwischennummer spielte Frl. Irene von Brennerberg mit hübschem Ton, aber nicht immer zuverlässiger Technik den ersten Satz des Paganinischen D-dur-Konzerts. Von der Musikalischen Gesellschaft hörte ich ein neues Chorwerk ihres Dirigenten Wilhelm Berger „Die Tauben" und Brahms' „Nänie". Recht unzulänglich erwies sich das mitwirkende Berliner Tonkünstler-Orchester, aber auch die Chorleistungen liessen namentlich in Bezug auf Ausgeglichenheit und Dynamik viel zu wünschen übrig. So konzentrierte sich mein Interesse auf die neue Komposition Bergers, die mir sehr beachtenswert infolge ihrer melodiösen Erfindung und Tonmalerei erschien. Der poetische Vorwurf Gerhart Hauptmanns — maurische Frauen werden durch die heimkehrenden blutbefleckten Brieftauben von der Niederlage der Ihrigen gegen die Normannen unterrichtet — ist recht anschaulich in der Musik geschildert; mit einem prächtigen Siegesmarsch der Normanen schliesst dieses Chorwerk, das seinen Siegeszug durch die Konzertsäle wohl nehmen dürfte. Eine gut vorbereitete Aufführung der Händelschen Cäcilienode in der Chrysanderschen Bearbeitung bot das von Herrn Dr. Hugo Goldschmidt geleitete Konservatorium Klindworth-Scharwenka unter Direktion von Max Grünberg. Leider versagte dabei die Orgel der Singakademie, welche, wie es scheint, sich nur noch von Herrn Kawerau meistern lässt. Der Schwerpunkt dieses Händelschen Werkes liegt übrigens nicht in den Chören, sondern bei den Solisten, deren Arien durch obligate Begleitung einzelner Instrumente ein eigentümliches Gepräge verliehen ist. In demselben Konzert wurde noch ein ziemlich verstaubtes Concerto grosso von Corelli in fein ciselierter, sehr präziser Ausführung geboten. Herrn Dr. Goldschmidt, dem Kenner der altitalienischen Gesangsliteratur, gebührt auch das Verdienst, eine Madrigalvereinigung ins Leben gerufen zu haben; ihr gehören Vera Goldberg, Marg. Palm, Betsy Schot, Toni Daeglau, Emmy Rintelen und die Herren Boderke, Kuhn, Eug. Brieger und Harzen-Müller an, deren Namen im Konzertsaal meist schon vorteilhaft bekannt sind. Wie mir berichtet wird, fiel das erste Debut dieser Vereinigung glänzend aus infolge der vorzüglichen Programmauswahl und der gelungenen, klangschönen Wiedergabe. Zwei Vortragsabende des Tonkünstler-Vereins brachten neben minderwertigen manch schöne Gabe. Dazu rechne ich die Taufsprüche von Emma Wooge für 2 Singstimmen und Harmonium, Weyderts „Der schnellste Reiter" für Bariton, einen Teil der von Herrn Harzen-Müller gesungenen niederdeutschen Lieder. Erfreut habe ich mich auch an dem dreisätzigen Trio für Klavier, Oboe und Horn, welches der junge Komponist Laurischkus mit den Herren Bundfuss und Littmann spielte; die melodiöse Erfindung ist darin frisch und gefällig, freilich nicht eigenartig; trotzdem dem Charakter der Blasinstrumente Rechnung getragen ist, lässt die Klangwirkung, besonders die Klangverschmelzung namentlich im ersten Satz zu wünschen übrig. Sehr wertvoll erschienen mir Gesänge von Gustav Krug in Freiburg, welche von Opernsänger O. von Lauppert nicht immer glücklich vorgetragen wurden; es liegt in den Krugschen Kompositionen sehr viel Stimmung, er denkt und fühlt durchaus modern und interessiert auch durch die Art, wie er die Klavierbegleitung behandelt.

Mancherlei Schönes bot noch am Schluss der Saison das Philharmonische Orchester; hervorgehoben sei ein Wagner-Abend, den zur grossen Freude seiner zahlreichen Anhänger unser früherer Hofkapellmeister Josef Sucher leitete. Die populären Konzerte dirigierte zuletzt in Vertretung des beurlaubten Herrn Rebicek Otto Marienhagen; in einem wirkte Busoni als Solist mit, in einem andern führte der Musikkritiker der „Neuesten Nachrichten" Rudolf Buck einige Kompositionen von

sich, darunter ein symphonisches Gedicht, auf; im letzten populären Konzert erzielte Konzertmeister Witek mit dem Brahmsschen Konzert einen grossen Erfolg, der auch einem von ihm aus dem Manuskript gespielten stimmungsvollen Notturno von Richard Sternfeld beschieden war. In nächster Saison wird hoffentlich das Philharmonische Orchester auch wieder öfters Novitäten in den populären Konzerten bringen. Eine grosse Überraschung gewährten uns Joachim und seine Quartettgenossen Halir, Wirth und Hausmann: während diese Herren in letzter Zeit grundsätzlich jede Novität von ihren Programmen ausschlossen, brachten sie nun auf einmal 3 neue, freilich auf dem Boden der Klassiker stehende Werke aus den Manuskripten zur Aufführung. Am wertvollsten erschien mir davon das H-moll-Quartett von Leo Schrattenholz, der mit dem Quartettstil und der Eigenart der Streichinstrumente durchaus vertraut ist; aufgefallen ist mir, dass er gern die melodieführende Stimme verdoppelt. Der edel und ernst gehaltene erste Satz entbehrte in dem Durchführungsteil mitunter der Klangschönheit. Hübsche Klangwirkungen brachte das vielfach an Dvořak gemahnende Scherzo. Besonderen Wert hat das vornehm gehaltene Andante mit seiner warmen Kantilene; es erinnert in seiner Stimmung an den langsamen Satz des Schumannschen A-dur-Quartetts, dessen Einleitung auch den Anfang des Schrattenholzschen Finales beeinflusst hat; dieses erschien mir zu rhapsodisch und zu wenig einheitlich. Weit weniger erfindungsreich ist m. E. das A-dur-Quartett von Ernst von Dohnanyi, der gewandt schreibt, sich aber zu sehr von Schumann, Schubert und Brahms inspirieren lässt. Die beiden Mittelsätze gefielen mir besser als die Ecksätze, von denen wieder das Finale der schwächere ist. Den Schluss machte das 2. Sextett in H-moll (2. Bratsche: A. Moser; 2. Violoncell: Dechert) von Heinrich XXIV. Fürst von Reuss, der sich die Brahmsschen Sextette recht als Muster genommen hat: klarer Satzbau und Klangschönheit zeichnen dieses Werk aus, das geistige Tiefe vermissen lässt und in seiner Melodieenbildung dem Geschmack der breiten Massen reichliche Konzessionen macht. Eine sehr erfreuliche Anziehung auf das Publikum üben die populären Veranstaltungen der Herren Hekking, Schnabel und Wittenberg aus, auf die ich im letzten Heft bereits hingewiesen. Ich hörte in ihrem 2. Konzert eine vollendete Wiedergabe des Brahmsschen H-dur-Trios in der neuen Bearbeitung und einige von Frau Grumbacher-De Jong gesungene Lieder; im 3. Konzert kamen unter Mitwirkung des jungen Pianisten Galston u. a. Kompositionen für 2 Klaviere und zu 4 Händen zum Vortrag. Wir dürfen in der nächsten Saison noch viele schöne Gaben von dieser Kammermusikvereinigung erwarten. In eigenen Konzerten mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters stellten sich als Geiger Christian Timmer und zum zweitenmal Oliveira (recte: Valerio Franchetti) vor; von letzterem empfing ich denselben überaus vorteilhaften Eindruck, wie in seinem ersten Konzert; selbst das Bachsche E-dur-Konzert spielte er völlig stilgerecht. Herrn Timmer, dessen Programm (Mozart, Bach und Beethoven) auf einen ernsten Musiker schliessen liess, habe ich nicht hören können; er soll sehr gediegen, aber temperamentlos und mit Bevorzugung zu breiter Zeitmasse gespielt haben. Eine bleibende Erinnerung wird für mich das Konzert sein, in welchem Eugen Gura hier von der Öffentlichkeit Abschied nahm: die Zeichen der Dankbarkeit des Publikums gegen den Künstler, der hier seit 15 Jahren festen Fuss gefasst hatte und an diesem Abend ausschliesslich Löwe unter Assistenz von Ed. Behm sang, wollten gar kein Ende nehmen. Frau Elisabeth Feininger hielt uns durch ihre Technik, ihre gute Aussprache, ihren Vortrag und ihr Programm schadlos für ihre nicht mehr ganz frische Stimme; in den schottischen Liedern von Beethoven, die viel zu wenig bekannt sind, wurde sie von den Herren M. Dettmann, M. Kauffmann und O. Hutschenreuter begleitet. Ein musikalisches Ereignis war die Vorführung der 11 Choralvorspiele aus dem Nachlass von Brahms durch den Organisten der Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche Prof. H. Reimann: es sind dies köstliche Gaben, die bald Gemein-

gut aller besseren Orgelspieler sein werden und uns Brahms' Meisterschaft auch auf dem ihm sonst fremden Gebiet zeigen; zwei Choräle werden übrigens in doppelter Bearbeitung geboten, einfache Vorspiele wechseln mit höchst komplizierten, die zu Paraphrasen ausgewachsen sind. Eine Weiterführung der Bachschen Choralvorspiele liegt nicht vor, wohl aber Ebenbürtigkeit. Eingeleitet wurde das Konzert sehr stimmungsvoll durch die „Ernsten Gesänge", welche bisher als Brahms' letztes Werk galten, vortrefflich von Herrn van Eweyk interpretiert.

Dr. Wilh. Altmann.

BERN: Das musikalische Ereignis des Monats April waren die grossen Aufführungen, die vom Cäcilienverein und der Liedertafel im Münster gegeben wurden. Sie galten der Feier der Vollendung des herrlichen gotischen Münsterturmes. Zur Aufführung gelangte das Vorspiel und die Verwandlungs-Scene aus Wagners „Parsifal", die neunte Symphonie von Beethoven und die hohe Messe in H-moll von J. S. Bach. Herr Direktor Dr. Karl Munzinger hat mit der Einstudierung dieses gewaltigen Programms eine staunenswerte Leistung vollbracht. Die Ausführung war durchweg ganz vorzüglich. Auch die schwierigsten Chöre der Bach-Messe wurden mit absoluter Sicherheit und klarster Durchsichtigkeit vorgetragen. Das Orchester, durch Mitglieder des Meininger Hoforchesters bedeutend verstärkt, bot ebenfalls Leistungen, die der höchsten Anerkennung wert sind. Als Solisten waren die Damen Rückbeil-Hiller (Sopran), Kraus-Osborne (Alt) und die Herren R. Fischer (Tenor) und Dr. F. Kraus gewonnen. Das bei dieser Besetzung auch die Soli zu vollster Geltung kamen, ist selbstverständlich. So hat die Konzert-Saison mit einem grossen Erfolg ihren Abschluss gefunden.

G. Bundi.

BRAUNSCHWEIG: Die hiesige Konzertsaison hat glänzend abgeschnitten. Die Hofkapelle hatte für ihr letztes Konzert Frl. Petersen-Kopenhagen und Alfr. Reisenauer gewonnen; erstere sang Schumanns „Frauenliebe und Leben" mit viel, seilenweise zu viel Empfindung, die Erscheinung und das Kostüm im Jugendstil passten gut zu dem seelenvollen Vortrage. In einem kleineren Saal, im Rahmen der Kammermusik würde das Werk aber viel mehr gewirkt haben als neben dem Klavierkonzert (No. 2, a-dur) von Liszt, das Reisenauer auf einem klangvollen Grotrianschen (Th. Steinweg Nachfolger) Flügel trefflich spielte. Noch grösseren Erfolg erzielte er mit Schuberts „Wandererphantasie". Mit der Ouvertüre „In der Natur" von Dvořak und der 4. Symphonie von Beethoven bot die Hofkapelle unter Riedels Leitung vorzügliche Leistungen. Der Chorgesangverein führte am Charfreitag unter Clarus Mendelssohns „Paulus" auf. Das Soloquartett: Marie Rost und Ernst Kraus-Berlin, Frl. Kleuker und Herr Settekorn-Braunschweig passte in jeder Weise gut zusammen. Der Singchor des Hoftheaters hatte das letzte Wort, pardon! den letzten Ton. Als Hauptnummern enthielt das Programm „Die Ruinen von Athen" von Beethoven, den 13. Psalm von Liszt und das „Hallelujah" aus Händels „Messias". Die Soli lagen in den Händen von Frl. Hartwig, sowie der Herren Cronberger, Nöldechen und Greis, die Hofkapelle führte die Begleitung aus, das Streichorchester derselben; spielte ausserdem eine Serenade in 3 Sätzen von Mozart. Die Leistungen wirkten einheitlich und bildeten einen harmonisch ausklingenden Abschluss der dieswinterlichen Kunstgenüsse.

Ernst Stier.

BREMEN: Einen glänzenden Abschluss erhielt die diesjährige Folge unserer grossen Konzerte durch die ausgezeichnete Vorführüng der „Neunten", der das Gloria, Sanctus und Benedictus der „Missa" vorangeschickt wurden. Helene Berard, Tilly Koenen, Carlén und Fenten bildeten ein vorzügliches Soloquartett. — Auch der verflossene Winter fand die Darbietungen unserer Philharmonie durchaus auf der Höhe. An Panzner besitzen wir eine Kraft ersten Ranges, unser Orchester ist von erfreulicher Tüchtigkeit, und wenn unsere Chorverhältnisse nicht ganz so sind, wie sie sein sollten,

so ist doch auch mit ihnen Hervorragendes geleistet. Das letztere gilt nicht minder von den Gaben unserer Kammermusik. Neben dem Philharmonischen Chore hat die „Neue Singakademie“ unter Nösslers trefflicher Leitung wieder Vorzügliches geboten, wenn sie sich auch diesen Winter auf kleinere Aufgaben beschränkte. Warme Anerkennung verdient in Können und Streben der von Hobbing geleitete Lehrer-Gesangverein. Der Besuch unserer heimischen Konzertaufführungen, zumal der ständigen war äusserst rege. Dagegen erzielten die Veranstaltungen auswärtiger Künstler, darunter auch sehr namhafter, mit wenigen Ausnahmen nur sehr mässige Beteiligung, eine Erscheinung, die zum grossen Teile wohl den zahlreichen, wertvollen Darbietungen unserer grossen Vereine zuzuschreiben ist.

Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Im 4. Konservatoriumskonzert führte Gevaert in mustergültiger Weise Glucks „Alceste“ auf. Für die Meisterwerke Glucks, die er im Laufe der Zeit alle und zu wiederholten Malen vorgeführt hat, hegt Gevaert eine besondere Vorliebe und das kunstsinnige Publikum zollt ihm dafür verdienten Dank. Im 3. Concert populaire hatte sich Dupuis an die grosse C-moll-Symphonie von Mahler gewagt, die hier grosse Anfeindung herausgefordert hat wegen der grossen Länge, den vielen Reminiszenzen, der übertriebenenen Sucht nach Dissonanzen etc. Wir finden das Werk trotz alledem hochinteressant; speziell der 2. Satz ist reizend und im letzten Satz mit den Solo- und Chorgesängen erhebt sich das Werk zu bedeutender Grösse und Schönheit. Das Konzert wurde mit „Rebecca“, biblische Scene für Soli, Chor und Orchester von E. Franck, eröffnet. In seiner etwas eintönigen Klangschönheit steht es in direktem Gegensatz zu der dissonanzenreichen Mahlerschen Symphonie. Im 4. Concert populaire wurde eine italienische Pianistin, Fräulein Selva, sehr freundlich aufgenommen; sie spielte das D-moll-Konzert von Bach und symphonische Variationen von Franck in sehr gediegener musikalischer Weise. Ein Idylle mystique von dem jungen Belgier Ryelandt, in dem Fräulein Strassy recht gut das Sopransolo sang, fand aufmunternden Beifall. An Orchesterleistungen gab es die Es-dur-Symphonie von Mozart und Euryanthen-Ouvertüre. Enormen Erfolg hatte das 6. Konzert Ysaye. 3 erstklassige Künstler: Pugno mit Beethovens C-moll-Konzert, Thibaut mit Mozarts Es-dur-Konzert und E. Ysaye und Thibaut mit Bachs Doppelkonzert bereiteten einen wirklich idealen Kunstgenuss. Die Hebriden-Ouvertüre und Beethovens C-moll-Symphonie umrahmten diese herrlichen Darbietungen in bester Weise.

Felix Welcker.

CHEMNITZ: In 3 Symphoniekonzerten der Stadtkapelle (Max Pohle) erschienen in gewohnter meisterlicher Ausführung Orchesterwerke von Beethoven, Brahms, Weber, Klughardt und Schubert, eine Novität von Alexander Glazounow (Konzertwalzer op. 47) und als ebensolche die „slavische“ (Manuskript-) Suite eines einheimischen jungen Tonsetzers: Otto Böhme. Durch Vortrag von Beethovens Es-dur Konzert und Solostücken von Liszt und Chopin erntete Oswin Keller (Leipzig), durch vorzügliche Interpretation des Mendelssohnschen Violinkonzerts Philipp Werner (Leipzig) und gleich wertvolle Vermittlung von Vieuxtemps' Phantasie-Caprice A. Stendebach (Dresden) reichsten Applaus. Der 3. Kammermusik-Abend Amann-Schmidt-Mann bot neben einem Trio von Haydn und Schumannschen Klaviersoli ein für uns neues Trio (op. 26) von Ed. Lalo und im Solistenabend des Musikvereins hatte Anton Foerster durch ein mit staunenswerter Technik und musikalischer Tüchtigkeit erledigtes, nobel zusammengesetztes Programm einen starken Erfolg. Einen leider sehr schwach besuchten Lieder-Abend gab unser Opernbariton Oskar v. Lauppert mit Kantor Gustav Meinel und mit einem überfüllten gleichartigen Unternehmen schloss „Unicum“-Wüllner die Saison. Unter v. Boos' vortrefflicher Klavierbegleitung, richtiger gesagt: dessen „ergänzendem Mit-Vortrag“, entfaltete der Apostel des „lebenden

Liedes" an Inhalt und Form einiger zwanzig Lieder heterogensten Charakters die sämtlichen fesselnden Eigenschaften seiner Künstlerschaft unter Subvention des nicht zu unterschätzenden Einflusses seiner interessanten Persönlichkeit und fand den üblichen, sehr berechtigten Beifall. Oskar Hoffmann.

DESSAU: Die letzten zwei Kammermusiken brachten Werke von Haydn, Händel, Schumann und Brahms. Wundervoll wurde das Es-dur-Quintett von Schumann gespielt. — Die Hofkapelle gab diesmal noch zwei Konzerte ausser Abonnement zu (so dass wir also insgesamt neun hatten). Angesichts des sehr konservativen Programms blieb der Besuch aber hinter den Erwartungen zurück. Im achten Konzert brachte Dr. Klughardt die Eroica zu bedeutender Wiedergabe; die Pièce de résistance des neunten war Klughardts Cello-Konzert mit Professor Hausmann als Solist. Einen anderen gediegenen Cellisten lernten wir in Herrn Hugo Dechert kennen, der neben Rudolf v. Milde in einem Konzert mitwirkte, das die junge Pianistin Margarete Bernhardt veranstaltet hatte. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Den eigentlichen Abschluss der Konzertsaison bildete die hiesige Festaufführung von Franz Liszts Oratorium „Christus", mit der sich der „Dresdener Chorverein" unter v. Baussnerns trefflicher Leitung rühmlich hervorthat. Das Werk selber vermochte hier nicht viel mehr, als zu interessieren. Man preist es als seines Schöpfers bestes, so zu sagen empfundenstes kirchliches Werk, und das mag es auch sein. Aber dieses Empfinden vermag man eben hier nicht zu teilen. In einer so ausgesprochen protestantischen Stadt wie Dresden versteht man einfach den Geist nicht, den es ausstrahlt. In der in ihrem choristischen Teile trefflich verlaufenen Aufführung wirkten als Solisten u. a. mit Frl. Dietz und Herr v. Milde.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Die Konzertsaison gestaltete sich in letzter Stunde sehr interessant. Professor Buths brachte die H-moll-Messe von J. S. Bach im Musikverein zu Gehör. Das Riesenwerk, das am Niederrheinischen Musikfest wiederholt werden soll, erschien noch zu wenig ausgefeilt. Die Nervosität des Dirigenten übertrug sich auf den Chor, der nicht auf der gewohnten Höhe seiner Leistungsfähigkeit stand. Das Orchester schien infolge des gewaltigen Theaterdienstes überanstrengt. Unter den Solisten that sich Sistermans hervor. Litzinger sang recht schön, die Damen Marie Rost und Gienkiewicz befriedigten. Professor Francke bewährte sich als Organist. Professor Buths besorgte neben der Direktion noch das Klavier, was nicht zu motivieren war. Als Kuriosum muss erwähnt werden, dass vor dem letzten Teile der Aufführung der Messe eine lange Pause eingeschoben wurde, in welcher der Wirt des Etablissements für Speise und Trank sorgte. Und so etwas passiert in einer „Kunststadt", die sich anschickt, ein grosses Musikfest zu veranstalten! Ernster schien der „Gesangverein" seine Mission zu nehmen. Derselbe führte unter Dr. F. Limbert die Johannispassion ohne Restaurationspause auf. Der kleine Chor bemühte sich unter der sicheren Führung mit bestem Erfolg um das Gelingen seines Vorhabens. Gute Solisten: Kaufmann, Fenten, Frau Fenten-Malmedé, Agnes Leydhecker stützten die Vorführung. Die letzte Kammermusik des Musikvereins bot Schuberts Oktett und Beethovens Septett in hervorragender Weise. Das Quartett Halir, Exner, Müller, Dechert unter Mitwirkung der Bläser Schubert, Lange, Rüdel und des Bassisten Poike waren die berufenen Dolmetscher der grossen Meister. Der „Männergesangverein" unter Georg Kramm führte „Frithjof" von Bruch auf. Unter den Solisten, die sich hören liessen, ragte Frau Anna Haasters-Zinkeisen, die einen eigenen Klavierabend gab, hervor, eine Künstlerin allerersten Ranges. Dann stellten sich Birrenkoven, der Heldentenor, der feinsinnige Geiger W. Seibert und der Pianist Vrieslander gemeinsam vor.

Eccarius-Sieber.

EISENACH: Mit den Schlusskonzerten des Musikvereins und der Meininger hat die hiesige Musiksaison ihr Ende erreicht. In ersterem lernte man Fräulein Helene Ferchland als talentierte und beachtenswerte Geigerin kennen. Neben gut entwickelter Technik bewies die junge Künstlerin gesundes musikalisches Empfinden. Dem Meininger-konzert verlieh Fräulein Mathilde Haas ihre Mitwirkung. Von prächtigen Stimmmitteln unterstützt, erzielte die ausgezeichnete Sängerin vermöge der tiefen Innigkeit und Beseelung ihres Vortrags eine grosse Wirkung. Ein ebenso aparter als reizvoller Genuss waren drei Spohrsche Lieder mit Klarinettenbegleitung. Man kann sich denken, zu welchem herrlichen Zwiegesang sich Mühlfelds Klarinette mit der klangvollen Stimme der Sängerin vereinte. Steinbach bot diesmal die langversprochene Erste von Schumann, Volkmanns Ouvertüre zu „Richard III.", „Fee Mab", sowie die Ouvertüren zu den „Lustigen Weibern" und zum „Tannhäuser". Nach den Klängen der letzteren erhob sich ein endloser Jubel. Dr. Otto Sichardt.

ELBERFELD: Eine geistliche Musikaufführung (Orgelkonzert) und die Aufführung der Matthäuspassion gaben der Osterzeit die musikalische Weihe. In ersterer erzielte Frau Clementine Cahn-Poft mit ihrer sich durch eine gesättigte Tiefe auszeichnenden wunderbar reinen und schönen Altstimme, die sich mit der Orgelbegleitung (Ewald Flockenhaus) aufs schönste verband, eine tiefgehende Wirkung. Die Aufführung der Matthäuspassion unter Hayms Leitung bildete einen würdigen Schluss der Saison. Der mit dem Bachstil und dem Choralgesang aufs beste vertraute Chor hielt sich ebenso vortrefflich, wie das Orchester mit seinem Solisten Willy Kruse (Violine). Unter den Solisten ragten Prof. Johannes Messchaert (Jesus), dessen Vortrag sich durch feinstes Verständnis, sicherste Technik und wärmste Empfindung empfahl, sowie Frau Dr. Noordewier-Reddingius und die Herren Ludwig Hess (Evangelist) und B. Baum hervor. Ferd. Schemensky.

ESSEN: Mit Schumanns Der Rose Pilgerfahrt und Beethovens A-dur-Symphonie schloss der Musikverein den Reigen seiner Konzerte. Die Pilgerfahrt war solistisch glänzend besetzt durch Frau Minna Obsner-Essen, Fräulein Diergardt und Kammersänger Litzinger aus Düsseldorf, und die Symphonie wurde unter Wittes Leitung ganz prächtig gespielt. Im letzten Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters, das u. a. Bruchs sehr gut klingende aber mit Gedanken nicht zu sehr beschwerte Es-dur-Symphonie brachte, entzückte die Altistin Luise Hövelmann durch Stimme und Vortrag. Dass Raoul Koczalski in zwei Konzerten auch hier seinen Chopin ganz wundervoll spielte, sei zum Schluss zu erwähnen nicht vergessen. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Keinem Geringeren als Ludwig Wüllner fiel es zu, die Reihe der Liederabende für diesmal abzuschliessen, und zwar mit einem Brahms- und Hugo Wolf-Programm, in dem jede Nummer ein Treffer war. Ich hörte den Künstler nie besser singen als diesmal; seine Deklamation und seine Art, uns den Gehalt des Liedes „vorzuleben", steht ja immer auf gleicher Höhe, und das wie weltentrückte Betragen des Mannes vor jeder neuen Aufgabe, wie er sich geneigten Hauptes, gesenkten Blickes zu sammeln scheint, um dann wie ein Inspirierter zu erwachen, bildet — beabsichtigt oder nicht — eine höchst wirksame äussere Folie für einen modernen Liederabend. Kurz vorher hatte die hiesige vortreffliche Altistin Frau Jenny Hahn noch in einem eigenen Konzert Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms mit schönem Ton und schöner Seele vorgetragen. Ein Volkskonzert, in welchem Haydns „Schöpfung" mit Hülfe des von Prof. Dr. Bernhard Scholz ins Leben gerufenen Volkschores aufgeführt ward, stellte der aus künstlerischen wie aus sozialpolitischen Erwägungen geborenen Idee das Zeugnis der entschiedenen Lebensfähigkeit aus. Wie eine Art Gegenpol zu dieser volkstümlich-praktischen Bestrebung nahm sich ein Produktionsabend aus, den die Frankfurter Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft unternahm. Hier dienten die Vorträge

italienischer Gesangs-, Orgel- und Kammermusik-Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts der Propaganda für die wissenschaftlichen Bestrebungen des Vereins; da aber alles von konzertreifen Kräften wohlgelungen ausgeführt ward, so kam nicht nur ein instruktiver, sondern auch ein genussreicher Abend heraus. Zwei Sonaten von Abaco für Klavier, Violine und Violoncell haben besonders interessiert.

Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG: Das sechste und letzte Symphoniekonzert des städtischen Orchesters unter Herrn Kapellmeister Starkes Leitung gab uns wieder Veranlassung das Bestreben des Dirigenten, stets das Nennenswerteste auf diesem Gebiete vorzuführen, neuerdings anzuerkennen. Von den Darbietungen verdient zunächst Tschaikowskys 5. Symphonie Erwähnung, weil dieselbe hier zum erstenmale gehört wurde. Das interessanteste im Programm war das Präludium und Fuge von J. S. Bach-Abert, mit der kunstgeübten Verschmelzung des Chorals. Orchester und Dirigent sehen auf eine reiche künstlerische, dieswinterliche Thätigkeit zurück. In einfacher schlichter Sachlichkeit, aber mit desto tiefgehenderer Wirkung sang Frau Marie Goetze aus Berlin Arien und Lieder. Der Musikverein brachte unter Herrn Musikdirektor Alex. Adams thatkräftiger Leitung und bei ausserordentlicher Anteilnahme des Publikums am Karfreitag Bachs Matthäus-Passion zu sehr wirkungsvoller Aufführung. Raoul Walter sang den Evangelisten in mustergültiger Weise. Edel in Ton und Ausdruck verkörperte Herr Weil den Christus und mit markiger Stimme und trefflicher Charakterisierung brachte Ed. Gastone von hier die verschiedenen kleinen Basspartieen zur Geltung. Von den beiden Damen Fr. Münter-Quint (Sopran) und Frl. Agnes Leydhecker (Alt), gefiel letztere wegen ihrer sympathischen Stimme. In einem zweiten Konzert, das das Gepräge eines Liederabends trug, gab der neugegründete Oratorien-Verein unter Kapellmeister La Portes Leitung wiederum Beweise seines eifrigen Strebens. Hervorzuheben sind aus dem vielseitigen Programm die trefflich geschulten Frauenchöre und Frauenterzette a capella. Als Solisten wirkten mit: Herr Konzertmeister Kötscher (Violine) und die Harfenistin Fr. Koch-Amort. Noch ist der Kammermusik-Abend des Brüsseler Streichquartetts seiner hohen Kunstgenüsse wegen zu erwähnen. Auch Felix Mottls musik. Soirée unter Mitwirkung seiner Gemahlin und des Cellisten Schwanzara erfreute sich der lebhaftesten Sympathieen. Albert Hieber.

GOTENBURG: Das Konzertleben hat in der letzten Zeit einen ziemlich regen Aufschwung genommen. Die Philharmonische Gesellschaft hat den Messias von Händel zweimal unter der Leitung des Kapellmeisters Rung und unter Mitwirkung mehrerer hervorragender Solisten wie John Forsell und Ester Gadelius gegeben. Hans Winderstein gab einen Orchester-Abend mit einem sehr interessanten Programm. Goldmarks Ouvertüre zu Sakuntala wurde glänzend ausgeführt. Beethovens C-moll-Symphonie, Wagners Tannhäuser-Marsch und die Schlussscene des dritten Aktes der Walküre waren von mächtiger Wirkung. — Das Streich-Quartett „Svendsen-Neruda" spielte Quartette von Mendelssohn und Rob. Volkmann (G-moll). Beethovens C-moll-Trio erfuhr durch Svendsen, Markes und Neruda eine meisterhafte Wiedergabe. Grossen Zuspruchs erfreute sich auch ein Trio-Abend von Knut Back und Carl Bredberg unter Mitwirkung von Prof. Neruda. Von grossem Interesse war das A-moll-Trio des bedeutenden schwedischen Tondichters Franz Berwald. Tobias Norlind.

GÖRLITZ: Die nun zu Ende gegangene Konzertsaison brachte noch eine Fülle von Konzertveranstaltungen; darunter waren erwähnenswert: Eine in allen Teilen höchst wohlgelungene Aufführung des „deutschen Requiems" von Joh. Brahms mit den Solisten Fräulein Sanna von Rhyn und Carl Scheidemantel, welche beide ausser im Requiem sich auch noch durch den Vortrag einiger Lieder Verdienste um das gute Gelingen des Konzerts erwarben. Im letzten Konzert des Vereins der Musikfreunde spielte der Dirigent der Stadtkapelle, Herr Stiehler, tonschön und technisch meisterlich Beethovens

Es-dur-Klavierkonzert, und leitete ausserdem von Orchesterwerken Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre, Liszt 2. ung. Rhapsodie, Wagners Vorspiele zu Lohengrin und den Meistersingern, sowie das Siegfried-Idyll. — Der letzte Kammermusikabend brachte in guter Ausführung Schuberts sehr dankbares Oktett op. 166 für zwei Violinen, Viola, Cello, Kontrabass, Klarinette, Fagott und Horn, sowie Beethovens Streichquartett in Es-dur op. 74, von Mitgliedern der Stadtkapelle gespielt; zum Schluss spielten Herr Stiehler, Konzertmeister Wille und Siemann Tschaikowskys Trio in A-moll, „dem Andenken eines grossen Künstlers" gewidmet. Unsere Singakademie veranstaltete unter Musikdirektor Fleischers Direktion noch eine dritte Konzertsufführung statt der sonst üblichen zwei. Gewählt war dazu Haydns „Schöpfung" unter solistischer Beteiligung von Fräulein Melanie Dietel, des Tenoristen Georg Schaff und unsers Baritonisten Herrn Fiedler. Die begleitende Kapelle war die des hier garnisonierenden 19. Infanterie-Regiments, die sich mit durchaus gutem Gelingen rühmlichst am Konzerte beteiligte. — Am Karfreitag gab der Hellwigsche Chorgesangverein in der Lutherkirche ein geistliches Konzert mit sehr interessantem Programm. An der Orgel wirkte solistisch mit Musikdirektor Zehrfeld aus Löbau i. S., der Bachs Choralvorspiel „O Mensch, bewein' dein Sünde gross", und ferner die Stimmungsbilder für Orgel: Gethsemane und Golgatha von Malling bestens zur Geltung brachte. Eine Anzahl Chöre aus dem Messias, Improperien von Vittoria und zwei Chöre des vor einiger Zeit in Herrnhut verstorbenen, hier wohlbekannten Komponisten Wauer, sowie Liszts „Ave Maria" vervollständigten das Programm. Solistisch waren beteiligt: Fräulein Else Joachim und Konzertmeister Wille. Das letzte Konzert in dieser Saison war das zweite Auftreten des Bruno Röthigschen Soloquartetts aus Leipzig, das in einer Reihe geistlicher Volkslieder Proben bester Kirchenmusik aus den letztvergangenen acht Jahrhunderten in meist vorzüglicher Ausführung zu Gehör brachte. P. Görmar.

GOTHA: Mit zwei bedeutenden Konzerten der beiden grössten Vereine, in denen sich dieselben noch einmal zu ihrer höchsten Leistungsfähigkeit aufschwangen, haben nunmehr die grösseren musikalischen Veranstaltungen ihr Ende erreicht. In der Liedertafel spielte Willi Burmester mit Orchester das „Violin-Konzert E-dur" von Bach und eine Anzahl kleinerer Stücke mit dem wunderbaren Zauber, wie nur eben Burmester spielen kann. Das Orchester allein spielte Dvořaks „In der Natur" und die schwierige Orchestersuite „Sigurd Jorsalfor" mit gutem Ausdruck. — Der Musikverein hingegen hatte sich die Aufführung der dramatischen Legende „Fausts Verdammung" von Berlioz zur Aufgabe gestellt. Dank der vortrefflichen Auffassung und rastlosen Energie Kapellmeisters Lorenz boten das durch die Hofkapelle auf 60 Mann verstärkte Orchester und die aus 200 Personen bestehenden Chöre ausserordentliches. Weniger befriedigten gesanglich die Solisten, die Herren Wallnöfer und Hunger. Am besten gefiel noch Herr Richardi, während Fräulein Bailly ihren Part nicht ganz beherrschte. — In der Euterpe sang Marie Götze aus Berlin mit gutem Erfolge und der Orchesterverein blieb seinen anerkennenswerten Bestrebungen in einem Konzerte, welches u. a. die „Freischützouvertüre" und als Hauptwerk die schottische Symphonie von Mendelssohn brachte, wiederum treu. Oscar Heuser.

GRAZ: Der Gemeinderat hat dem Spörrschen Symphonieorchester die Subvention von 20000 Kr. entzogen, so dass es eingegangen ist. Gründe: Konkurrenzen, Gegenagitationen und andere süsse Lokalinteressen. Nun besitzt die Stadt bloss ein Orchester mehr: das Theaterorchester, dessen der Musikverein zu seinen symphonischen Aufführungen bedarf. Musikdirektor Spörr hat viele Verdienste um unser Musikleben, besonders um die Popularisierung der ernsten Tonkunst, gehabt. Dr. Ernst Decsey.

HALLE: Ein ausserordentlich interessanter Nachläufer der Konzertsaison war die Matinée zum Besten des Robert Franz-Denkmals, in der Alfred Reisenauer mitwirkte und das Publikum mit Beethovens As-dur-Sonate, und den symphonischen

Etüden von Rob. Schumann und mehreren Stücken von Chopin durch die Macht seines Spiels, durch die wunderbaren Anschlagsschattierungen in helle Begeisterung versetzte. Er lieferte auch zu einer Reihe von Franz-Liedern, die Fräulein Riemann zum Programm beisteuerte, die Klavierbegleitung in idealer Weise. — Eine Symphonie in D-moll von Bernhard Tittel, Kapellmeister am hiesigen Stadttheater, bildete das Hauptwerk des letzten Orchester-Musikvereinskonzertes: Gedankenreichtum und Originalität in der Erfindung, sowie eine überaus wirkungsvolle Behandlung des Orchesters bilden die Merkmale des weit über sogen. „Kapellmeistermusik" hinausragenden Werkes. Auch eine weitere Neuheit, ein grosser Festmarsch von Otto Schwendler fand verdiente, beifällige Aufnahme. — Der Richard Wagner-Verein beschloss sein Winterprogramm mit einem Beethovenabend und zwar bildeten die von den Herren Hans Rosenmeyer (Violine) und Carl Klauert (Klavier) vorgetragene Kreutzer-Sonate, der Liederkreis „An die ferne Geliebte" und das grosse Septett op. 20 die wertvollen Darbietungen des Abends, den Herr Dr. Köthner durch einen einführenden Vortrag noch besonders interessant machte.

Reinhold Koch.

HANNOVER: Das letzte Nikischkonzert bescherte uns noch eine bemerkenswerte Novität, Tschaikowskys grosse Suite op. 55, III und Wiederholungen älterer und neuerer wertvoller Werke, so Haydns Oxfordsymphonie, „Herbstnacht" und „Rheinisches Scherzo" von dem Dirigenten unserer „Musikakademie", J. Frischen — zwei in der Stimmung wohlgetroffene Charakterbilder — und Bruchstücke aus Wagners „Nibelungen". Das Berliner Philharmonische Orchester hielt sich wieder vortrefflich, nur gegen Schluss zeigten sich Spuren von Ermüdung bei diesem von Konzert zu Konzert, von Stadt zu Stadt gehetzten Tonkörper. Nach Ostern gab es noch ein Konzert der Bückeburger Hofkapelle unter Sahla, mitwirkend Kammersänger Perron und Professor G. Schumann (Berlin), mit nicht gerade erstklassigen, aber wohlanständigen Leistungen aus dem Gebiete der Orchester-, Klavier- und Gesangsliteratur. Das genannte Orchester, etwa 40 Mann stark, ist einer guten Militärkapelle gleich zu bewerten. Dann folgte der vierte Kammermusikabend unseres trefflichen Rillerquartetts (Quartette von Haydn und Schubert, sowie Cellosonate von Vittoria Radeglia) und ein Kirchenkonzert der „Singakademie", eines gemischten Chores, der sich die Pflege alter geistlicher und weltlicher a capella-Gesänge zur Aufgabe gestellt hat und diese Aufgabe in bedeutungsvoller Weise löste. Damit wäre die Konzertsaison, abgesehen von einigen Konzerten lokaler Bedeutung, wieder einmal zu Ende und die mehr als 80 betragende Gesamtzahl aller Konzerte, von denen wir die bedeutendsten ja an dieser Stelle beleuchtet haben, giebt ein auch äusserliches Zeichen für das rege Musikleben in unserer Stadt.

L. Wuthmann.

KASSEL: Die bedeutendsten Genüsse der letzten Wochen danken wir Brahms. Seine E-moll-Symphonie brachte in bester Ausführung das Schlusskonzert der kgl. Kapelle, in dem Herr Ansorge als Solist glänzte. Tschaikowskys „1812" machte den Kehraus, trübte aber etwas die Stimmung, die Brahms und Beethoven (Es-dur-Konzert) geschaffen. Mit dem Trio „Dumky" von Dvořák, Cellosonate in C-moll von Saint-Saëns und Klavierquintett in F-moll von Brahms schlossen die Herren Hoppen und Genossen ihre Abende. In den genannten Werken bewährte sich Frau Prof. Hoffmann aus Berlin als sehr tüchtige Pianistin. Einen grossen Erfolg hatte wieder der Violinvirtuos Fr. Dietrich aus Warschau. Er spielte trefflich das Konzert von Brahms, das erste von Sinding und ein Paganini-Konzert. Erstaunlich ist vor allem seine Technik. Das Brahmssche Requiem und die Bachsche Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" boten am Karfreitag der Oratorienverein, der Lehrergesangverein und die kgl. Kapelle unter Dr. Beiers Leitung.

Dr. Brede.

KIEL: So reich, wie die verflossene Saison an musikalischen Veranstaltungen lokaler Unternehmer war, so arm erschien sie an Konzerten auswärtiger Solisten. Die trüben, pekuniären Erfahrungen, welche in früheren Jahren wagemutige Konzertgeber machen mussten, mögen wohl von den, alle Gauen Deutschlands aberntenden Reise-Solisten ad notam genommen worden sein zum Heil ihres Säckels — zum Schaden unseres konzertbesuchenden Publikums, das im Grunde recht klein ist trotz der — 100000, welche unsere mächtig emporblühende Stadt bereits überschritten. Es ist eben im allgemeinen derselbe kleine Kreis, welcher die Konzertsäle füllen soll, und der im Grunde genug zu thun hat, wenn er den lokalen Veranstaltungen das ihnen gebührende Interesse schenkt. Das älteste Konzert-Institut unserer Stadt, der Kieler Gesangverein, hat seine 5 Konzerte absolviert. Der gemischte Chor unter Leitung des Professors Stange beschränkte sich in Hinblick auf das grössere Vorbereitungen erheischende Schleswig-Holsteinische Musikfest darauf, zwei Konzerte zu füllen; im November erschien das Weihnachts-Oratorium von Bach, sowie im Februar eine vorzügliche Aufführung des Verdischen Requiems, in welcher sich unter den Solisten Meta Geyer besonderer Anerkennung zu erfreuen hatte. In den beiden anderen Konzerten erspielten sich Pugno und Petschnikoff grosse Erfolge. Der unter Leitung des Klosterorganisten Johannsen-Preetz stehende Lehrer-Gesangverein, ein ungewöhnlich schnell aufgeblühter Männerchor von gegenwärtig ca. 120 Sängern, veranstaltete 3 Konzerte, und zwar einen Brahms-Abend: Rinaldo, Alt-Rhapsodie, a capella-Chor- und Solo-Lieder mit Frau Johannsen und Oscar Noë als Solisten, ein a capella-Chor-Konzert (Chöre von Schubert, Cornelius, Hegar u. s. w.), in welchem Waldemar Lütschg ungewöhnliche Erfolge errang, und letzthin eine warm aufgenommene Aufführung des Columbus von Zöllner und des Normannenzug von Bruch unter solistischer Mitwirkung von Fräulein Ortmayer und den Herren von Fossard und Friedrich. Der Nicolai-Kirchenchor gab unter Leitung von Rektor Först mehrere Konzerte mit kleinen Chorwerken und läutete die Weihnachtsstimmung durch das Weihnachts-Oratorium von Herzogenberg mit Glück ein. Das jetzt von der Stadt subventionierte Rudolphsche Orchester veranstaltete 10 Symphonie-Konzerte und legte darin Zeugnis ernsten Strebens ab. Möge eine gedeihliche Entwickelung des jungen Unternehmens unserem allgemein an der Orchesterfrage kränkelnden Musiklebens förderlich sein!

H. Hannssen.

KOBLENZ hat seine schöne Konzerthalle nun offiziell mit dem Musikfest eingeweiht, das ihm alle drei Jahre in dem Bund Trier-Koblenz-Saarbrücken zufällt. In die Ehren und Freuden des Taktstocks teilten sich die Herren Professor Heubner und Kgl. Musikdirektor Lomba, letzterer als Vertreter der Moderne mit Till Eulenspiegel von Strauss und Bruckners Tedeum. Es ist nicht möglich, hier auf alle Einzelheiten einzugehen. Vor allem hatten die drei Städte einen pompösen Chor gestellt, der mit straffer Einmütigkeit und ungetrübter Intonation die grössten Wirkungen brachte. Herr Straube aus Wesel spielte zur Einleitung Präludium und C-moll-Fuge von Bach, dann dirigierte Lomba Glucks Ouvertüre zu Iphigenie. Dann kam die Hauptnummer des ersten Tags: Händels Messias in in der Nicht-Chrysanderschen Bearbeitung. Wie schon angedeutet, brachte Heubner mit dem Chor eine monumentale Glanzleistung zustande. Die Solis wurden gesungen von Frau Rückbeil-Hiller, Frau Geller-Wolter, Herrn Bruns und Herrn Messchaert. — Der zweite Tag brachte in Verfolg des mit „Die Entwicklung der Musik" bezeichneten Programms als Höhepunkt das Brahmssche Doppelkonzert für Violine und Cello. Die Wirkung war eine spontane — gewöhnlich wird über das Gegenteil geklagt! — unter der meisterhaften Ausführung durch Felix Berber und Professor Klengel. Der Chor sang Bachs Sanctus-Benedictus und Osanna aus der H-moll-Messe und zum Schluss noch Haydns „Die Himmel rühmen". Dazwischen



dirigierte Herr Lomba die D-dur-Symphonie von Mozart und Heubner die A-dur-Symphonie von Beethoven. Es klappte alles, wenn auch über die Tempofrage hier und da zu streiten gewesen wäre! — Der dritte Tag bot der Genüsse viel, fast bis zur Erschlaffung! Die acht Solisten lieferten den Rest zur Darstellung deutscher Musik. Bruns sang mit seiner wundervollen Tenorstimme Lieder von Schumann, hier und da nur der Tiefe des Ausdrucks etwas schuldig bleibend. Entzücken musste mit ihrer Feinkunst, Tongebung und — wenn auch etwas reservierten — Auffassung Frau Rückbeil-Hiller mit Liedern von Schubert jeden, der auf Gesangskunst noch was giebt. Frau Wittich schrie — verzeihen Sie den harten Ausdruck! — den Schluss aus der Götterdämmerung und das Publikum raste entsprechend darnach! Mit Liedern von Franz-Cornelius und Jensen packte Frau Geller-Wolter durch die Innigkeit des Ausdrucks, und dann glänzte Messchaert mit Liedern von Schubert und Wolf. Wenn man noch bedenkt, dass dazwischen Berber mit blühendem, kleinen Ton und etwas kühler Auffassung Mendelssohns Violinkonzert spielte, Professor Klengel Bruchs wässriges „Kolnidrei" vortrug und ganz nebenbei Lauba mit, manchmal nur zu schnellem, Schwung Till Eulenspiegel und zuletzt vortrefflich Bruckners Tedeum dirigierte, wird man einem Berichterstatter, der im Mai vier solche Feste „feiern" muss, einen kräftigen Stossseufzer verzeihen. Willy Seibert.

KÖLN: Das letzte Gürzenichkonzert liegt hinter uns. Dr. Wüllner dirigierte im Mittelpunkt des Abends Beethovens C-moll-Symphonie und wurde darnach mit Recht stürmisch gefeiert. Nach dieser Richtung hin giebt er selbst jungen Dirigenten noch eine Symphonielänge vor! Schillings „Prolog zu Oedipus" wirkte durch die vornehmen, schönen Linien, mit denen er den tragischen Stoff zeichnet. Zu voller Wirkung entfaltet sich das glanzvolle Stück allerdings nur unter einem Pultvirtuosen. Hochinteressant war vom Raths Klavierkonzert, das unter harmonischer Überladung und dem vergessenen Cantilenen-Mittelsatz eine Fülle packender, glutvoller Momente birgt. Fräulein Hedwig Meyer spielte mit Selbstverleugnung den enorm schweren Klavierpart, dem sie jedoch nicht gewachsen war. Die Gesangssolistin des Abends war Fräulein Foster aus London. Eine schöne, timbrereiche Altstimme ist ihr eigen; ihre Auffassung ist schlicht, sinngemäss und echt musikalisch, im ganzen aber nicht gerade erregend. Damit ist Schluss der Saison! Willy Seibert.

KOPENHAGEN: In meinem heutigen Bericht muss vor allem der bedeutungsvolle Besuch Hans Richters genannt werden. Der Meister war hier zum erstenmale und im voraus gab's Zweifler genug, die meinten, dass es ihm schwerlich gelingen würde, dem hiesigen Orchester in zwei bis drei Proben neues Leben und Blut — und zwar sein eigenes — einzuflössen. Dieses auch kaum zu Erwartende aber leistete Hans Richter! Der „Beethoven-Abend" bereitete einen grossen Genuss. In den stilvollen Aufführungen fielen namentlich der grosse männliche Zug, die rhythmische Kraft, die ruhigen Tempi, die prachtvollen, aber gar nicht äusserlichen, dynamischen Wirkungen auf. Was der Richter-Besuch für unser Orchester bedeutet, kann kaum zu hoch geschätzt werden. Glücklicherweise sind für die nächste Saison noch mehrere „Richter-Konzerte" in Aussicht gestellt. Der Musikverein brachte Brahms' II. Symphonie, die nicht besonders zündete, und Gades teilweise schon veraltetes Werk: Die Kreuzfahrer; der Cäcilien-Verein eine pietätvolle Aufführung von Kuhlaus Oper Lulu, stellenweise merkwürdig frisch und modern, im ganzen aber nicht mehr „amusant" anzuhören. — Die kgl. Kapellkonzerte führten unter Svendsen die pathetische Symphonie von Tschaikowsky auf, lebhaft und glanzvoll, aber bei weitem nicht mit dem Geist und Feuer, wie die „Berliner Philharmoniker" sie s. Z. hier unter Dr. Muck spielten; dann eine Seltenheit in unseren Konzertsälen: eine Symphonische Dichtung (Tasso) von Liszt! — Der von dem Dänischen Konzertverein veranstaltete Kammermusikabend war wenig erfolgreich: eine temperament-

volle, aber wüste und nicht eben originelle Violinsonate von Fini Henriques, ein glattes und nettes aber veraltetes Klavierkonzert von Barnekow, sowie nicht allzu interessante Lieder von Rosenfeld. Dagegen brachte der Verein in seinem zweiten Orchesterkonzert als interessante Neuigkeit die eben von H. Richter für seine Londoner Konzerte angenommene Symphonie von Louis Glass (D-dur No. 3); das Werk, trefflich vom Komponisten vorgeführt, erntete einen ungemein starken Beifall. Hoffentlich wird es nächstens in deutschen Konzertsälen Eingang finden, um dort die moderne dänische Musik ehrenvoll zu repräsentieren. Die Symphonie leidet an keiner gesuchten Originalität, setzt auch nicht Himmel und Hölle in Bewegung, ist von schöner, edler und warmempfundener Melodik durchdrungen. Alles Formelle und Orchestrale ist klar und überlegen disponiert. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Mit den Prüfungskonzerten am Königlichen Konservatorium für Musik, bei denen insonderheit einige ganz hervorragende pianistische Leistungen und die vortreffliche Haltung des von Kapellmeister Hans Sitt geschulten und geleiteten Schülerorchesters Aufsehen erregt haben, und zwei weniger bedeutsamen Solistenkonzerten: einem Liederabende der hiesigen Sängerin Frl. Else Marburg (unter Mitwirkung des Violoncellisten Kiessling) und einem Debut der amerikanischen Klavierspielerin und Komponistin Miss Zudie Harris (unter Mitwirkung des Baritonisten Ludwig Schalk) hat die eigentliche Musiksaison 1901—1902 hier nun endgültig ihren Abschluss gefunden. Arthur Smolian.

LEMBERG: Das 3. Vereinskonzert brachte neben einer 3-teiligen Orchestersuite von Kuczkiewicz und einigen bescheidenen, im Rococostil gehaltenen Kompositionen des Grafen Leo Piniński eine symphonische Dichtung von M. Soltys, deren Programm die Ballade: „Der Flüchtling" bildet. Obgleich der Komponist die äusserlich hergebrachte Einteilung beibehält, so trägt dennoch das Werk im grossen und ganzen den Stempel der modernen „Programm-Musik" und zeichnet sich durch Erfindung und Instrumentation aus. — Im übrigen blieben wir der einmal gewählten gradatio advetus treu: nach Strauss-Berlioz-Beethoven kam die Reihe (4. Konzert) auf Gluck. Sein „Orpheus" wurde unter Mitwirkung der ausgezeichneten Mezzosopranistin aus Nizza, Frl. Cäcilie Ketten, zweimal und mit grossem Erfolge aufgeführt. Gegen Neige der Saison tauchte plötzlich das freudige Wort: „Philharmonie" auf. Mit der Gründung derselben trägt sich seit langem der frühere Theaterdirektor Heller. Nun kam ihm die gegenwärtige Direktion zuvor und setzte in Verbindung mit dem Vereinsorchester das 1. philharmonische Konzert durch: der Leonoren-Ouvertüre No. 3 konnte man viel unrühmliches nachsagen, aber die Tschaikowskysche „Symphonie pathétique" wurde korrekt ausgeführt. Trotzdem fand sich das Publikum in spärlicher Zahl ein — ein böses Omen für den kühnen Unternehmer!... Dr. N. Hermelin.

MAGDEBURG: Die 8 grossen Symphonie-Konzerte des städtischen Orchesters (der Theaterkapelle) im Stadttheater brachten Symphonieen von Beethoven, darunter die 9., dann von Brahms, Dvořak (5.), Haydn, Schumann und Tschaikowsky (6.), an neueren Orchesterwerken eine symphonische Tondichtung des Dirigenten Krug-Waldsee „Des Meeres und der Liebe Wellen", Thuilles „Romantische Ouvertüre" und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von R. Strauss. Als Solisten traten auf: die Herzog und Elsner, Messchaert, Sommer, Strakosch, die Ettinger; ferner die Marx-Goldschmied, Helene Ferchland, Alexander und Lilli Petschnikoff sowie Hugo Becker. Reichhaltige und deshalb besonders interessante Konzerte, weil ein anderer Zug durch sie weht, veranstaltete der Kaufmännische Verein mit demselben Orchester, demselben Dirigenten. Wir hörten dort u. a. die Barbarossa-Symphonie von Hausegger. Die solistischen Teile der 6 Programme führten Anthes, die Koenen, Aldo Antonietto, Risler, de Jong, K. Sommer aus. In den 6 Harmonie-Konzerten opferte man mit demselben Orchester und demselben Dirigenten meistens alten Göttern. Man führte mit Vorliebe

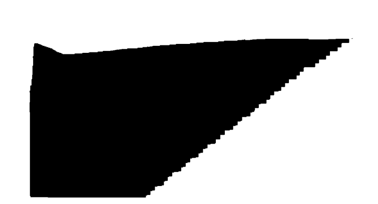


Mozart, Beethoven, Schumann auf. Solisten waren R. Pugno, die Ferchland, Ekmann, Illyna, die Droucker und v. z. Mühlen. Die Kasinogesellschaft liess sich zu ihren 4 Symphonie-Konzerten auch in dieser Saison die Windersteinkapelle aus Leipzig mit ihrem Dirigenten kommen; ihre guten Programme und die ausgezeichnete Ausführung sind über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt. Max Hasse.

MAINZ: Die Liedertafel, die im Laufe des Winters zahlreiche auswärtige Künstler herangezogen hatte, schloss die Saison mit einem Kammermusik-Abend, dessen Programm ausschliesslich von einheimischen Kräften zur Ausführung gelangte. Die Mainzer Quartett-Vereinigung der Herren Kalkmeyer, Zitzmann, Ruffin, Vollrath brachte Smetanas interessantes Streichquartett „Aus meinem Leben", und unter Mitwirkung des Pianisten Voss die Violasonate mit Klavierbegleitung von Locatelli, sowie Sindings Klavierquintett E-moll in exakter Weise zur Wiedergabe. In planmässigem Vorgehen hat die „Liedertafel" im Laufe der letzten Jahre die Werke einer Reihe bedeutender Tonkünstler in möglichst vollendeter Wiedergabe zur Aufführung gebracht. Die Tage vom 24.—28. April waren Berlioz, Liszt und Wagner gewidmet, deren Tonschöpfungen durch das Kaim-Orchester, geführt von Hofkapellmeister Weingartner, unter grossem Beifall gegeben wurden. Von Solisten wirkten mit: Frl. Math. Haas (Alt), die Tenoristen Zeller, Noë, die Bässe Prof. Messchaert, Feinhals und Klöpfer, ferner die Herren A. Reisenauer (Klavier) und Prof. Volbach-Mainz (Orgel). J. Lippmann.

MANNHEIM: Der Musikverein brachte in seiner Charfreitags-Aufführung ausser den sieben Worten des Erlösers am Kreuze von J. Haydn als Hauptwerk Enrico Bossis „Canticum Canticorum" zur Aufführung, eine künstlerische That, die allen mitwirkenden Faktoren zur Ehre gereicht. Vielleicht hat Bossi dem Oratorienstil neue Bahnen eröffnet, die ganze thematische Anlage, die durchaus moderne Harmonik und die farbenprächtige ausdrucksvolle Sprache des Orchesters sind es wert, vorbildlich zu sein. Die tonmalerischen Schilderungen des Orchesters sind reizvoll, die fugierten Chorsätze — wo die Form der Fuge auch eine innere Berechtigung hat —, die kanonische Form des Liebesduetts, die Einführung eines Hauptthemas als Cantus firmus und eine Menge anderer Züge verraten die Meisterschaft des Komponisten im Kontrapunkt. Das Hoftheaterorchester und zwei Solisten unserer Hofoper — Fräulein van der Vyver und Herr Kromer — brachten unter Langers Leitung das Werk zu einer äusserst eindrucksvollen Wiedergabe. Die 8. und letzte Akademie bot unter der ausgezeichneten Leitung W. Kählers Liszts Dante-Symphonie. Der Damenchor der Hochschule für Musik sang, unsichtbar für den Zuhörer aufgestellt, unter der Leitung des Herrn Direktors Bopp sehr hübsch das Magnificat. Die Wiedergabe der gewaltigen Tondichtung war eine sehr bedeutungsvolle. Auf derselben Höhe der Darstellung stand auch Beethovens 2. Symphonie, sowie Wagners „Siegfried-Idyll". Herr Joh. Messchaert sang das Notturno von Strauss und 2 Löwesche Balladen mit dem Aufgebot seiner ganzen und vielgerühmten Vortragskunst, die in den Balladen eindringlich an Eugen Gura erinnert. Max Welker, ein Schüler der hiesigen Hochschule, hat eine umfangreiche viersätzige Symphonie für grosses Orchester geschrieben und dieselbe durch eine bedeutend verstärkte Militärkapelle zur Aufführung gebracht. Das Werk bedeutet für den 20jährigen Komponisten eine sehr entschiedene Talentprobe und lässt gutes hoffen. Die programmatische Idee ist konsequent und mit vielem Geschick durchgeführt, die Instrumentierung zeigt eine ungewöhnliche Reife. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die Ausläufer der Saison waren merkwürdig reich an guter Kammermusik. So brachte der letzte Abend des Hösl-Quartetts die erste Klarinetten-Sonate in As op. 49 von Max Reger und das Klavierquartett in F-moll op. 2 von Felix vom Rat, zwei sehr verschieden organisierte, aber gleich stark interessierende Arbeiten. Regers Sonate zeigt in der Verwendung der oktavierten Terzengänge u. a., wie stark die



Brahmssche Art gerade auf unsere Besten einwirkt. Aber man kann dennoch nicht von Nachahmung sprechen. Reger hat die Einwirkungen selbständig verarbeitet; was Brahmsisch scheint, ist nur die äussere Form. Inhaltlich steht die As-dur-Sonate als eine ganz eigentümliche Erscheinung da. Viel herber, ja gegensätzlicher in der Harmonik, im Melodischen oft von zügelloser Ungebundenheit und trotzdem anziehend wie wenige Schöpfungen der Gegenwart. Reger ist ein Problem. Das Ratsche Klavierquartett geht die Heerstrasse, aber sein Stoff ist bedeutend und wird anregend diskutiert. Vom Rat hat Wärme und Formsinn; es ist ihm angenehm zuhören. In der Kammermusiksoirée, die die Pianistin Paula Fischer mit den Herren Vollnhals und Ebner veranstaltete, kam Sandbergers Violinsonate op. 10 zum Vortrag, ein Werk von ausserordentlicher Schönheit. In den Ecksätzen pulsiert ein frischer, lebenskräftiger Geist, der ebenso zu männlicher Energie, wie zu edlem Schwärmen neigt. Romantisch ist die Stimmung des langsamen Mittelsatzes. Auf warmleuchtendem Grunde erhebt sich ein goldreifer Gesang; man könnte an Perraults Märchen vom Bergsee denken. Sehr anregend war auch der Abend, mit dem Stavenhagen, Frau von Kaulbach-Scotta, Vollnhals und Bennat ihren Kammermusikcyklus schlossen. In demselben wurde u. a. das Klavierquintett op. 6 von Wolf-Ferrari gespielt, über dessen Wert die Meinungen kaum auseinandergehen werden. Es ist schwächer als die beiden Trios op. 5 und 7, ein bisschen schlauderisch im Hauptsatz, woraus die brüchige Formulierung des Materials resultiert. Erst in den beiden letzten Sätzen findet sich der Tonsetzer; besonders das Scherzo ist straff gespannt, kernig und in seiner ausgelassenen Beweglichkeit fast mehr Ferrari als Wolf. Was die übrigen Kammermusikabende gaben, war bekanntes. Die Böhmen veranstalteten ein populäres Konzert mit den Quartetten in A-moll op. 51 von Brahms und in F op. 18 von Beethoven, sowie dem Streichquintett op. 97 von Dvořak. Dass sie aber der niedlichen Sopranstimme des Fräulein Eva Lessmann die Pausen dazwischen zu Klavierliedern überliessen, war ungeschickt und stilwidrig. Es brachte uns um die Stimmung. Die Matinee des Schunck-Trios und die Soirée, die Frau Langenhan-Hirzel mit dem Cellisten Kiefer gab, führten uns jede die Cello-Sonate op. 6 von Rich. Strauss vor, in fast gleich vortrefflicher Durcharbeitung. Fräulein Schunck, die dem Kammermusiker Ebner akkompagnierte, zählt zu den Fleissigen, die ihres Zieles sicher sind. Von den zahlreichen Solistenkonzerten sind die interessanten Liederabende Wüllners zu nennen, dann der genussbringende Hugo Wolfabend des Fräulein Hertha Ritter und des Tenors Ludwig Hess, ein Liederkonzert Franz Bergens, dessen Stimmmittel von Jahr zu Jahr fester und klarer werden, ferner die Klavierabende d'Albert, Cela Cole, die Soirée des starkbegabten Wunderfäuleins Marie von Stubenrauch, einer Schülerin des Violinvirtuosen und Kaimschen Konzertmeisters Richard Rettig, das Debüt der kleinen Sopranistin Berny und endlich das Konzert der gewandten Koloratursängerin Börner, das allerdings durch die pianistischen Attentate eines Fräulein Müller-Friedjoff stark geschädigt wurde. Die grossen Veranstaltungen, wie die Kaim- und die Abonnements-Konzerte der Musikalischen Akademie schlossen sehr ungleich ab. Während Weingartner das Kaimorchester mit einer unvergleichlich grosszügigen Aufführung der Neunten zum Sieg führte, und Siegmund von Hausegger, den wir leider verlieren (er soll sich nach Graz, seiner Heimatstadt, zurückziehen), ein triumphales Abschiedskonzert gab, musste sich Zumpe ob seiner stillosen, antibachischen Gestaltung der Matthäuspassion ein scharfes Wort gefallen lassen. Auch sein letztes Abonnementskonzert wäre künstlerisch höher gestanden, wenn er es von den melodramatischen Rezitationen E. von Possarts rein gehalten hätte. Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: „Loreley", rheinische Sage in 4 Teilen für Soli, Chor und Orchester von Adolf Stierlin. Das Werk erlebte hier seine Uraufführung und hatte einen durchschlagenden Erfolg, so dass es dreimal hinter einander im Verlauf von 14 Tagen vor jedesmal ausverkauftem Hause gegeben wurde. Stierlin ist Direktor des hiesigen





Konservatoriums und als musikdramatischer Komponist kein Neuling mehr („Zamora“, „Sulima“ in Halle, Chemnitz, Berlin, Essen, Philadelphia). Wir halten die „Loreley“ für sein reifstes Werk hinsichtlich der überaus plastischen Charakteristik der Leitmotive, zweitens in betreff der glutvollen, leidenschaftlichen Tonsprache, des originellen Tonkolorits im Orchester und in Bezug auf den zielbewusst sich gestaltenden und die Handlung konsequent steigernden dramatischen Aufbau, so dass wir nicht anstehen, zu erklären, dass durch dieses Musikdrama eine der interessantesten Novitäten für Bühne und Konzertsaal geschaffen ist. Stierlin gehört der neudeutschen Komponistenschule an, seine „Loreley“, die nach dem Vorgange Liszts, Rubinsteins u. a. als Drama auf der Bühne, wie auch als weltliches Oratorium im Konzertsaal aufgeführt werden soll, ist nicht das Werk der Routine, der Mache, sondern eines echt dramatisch aus dem Vollen schöpfenden Komponisten, der Situationen meisterlich prägnant im Ausdruck zu treffen weiss. Georg Christiansen.

PARIS: Ein alter französischer Spruch meint, dass im Frühling die Bäume blühen und die Pianisten schweigen! Abermals hat die Weisheit einer Nation gelogen! Der Lenz ist da, aber die Pianisten spielen fort! Doch die Orchestervereine schliessen ihre Pforten: Colonne mit Fausts „ewiger“ Verdammung — wird uns ja das Berliozsche Werk alljährlich ein halb dutzend mal beschert! — Lamoureux mit wenig aufregenden Programmen, an denen nur die Neuerung zu finden war, dass sie zwei klassische Symphonieen, eine zu Anfang und eine zum Schluss, enthielten. Aber ein Pianist, Risler, hat es gewagt, in das vom Lamoureux-Orchester verlassene Lokal des Neuen Theaters, am Sonntag Nachmittag „im wunderschönen Monat Mai“ die spazierlustigen Leute zu locken, um sie aus von zur Mühlens Munde vernehmen zu lassen, dass „alle Knospen sprangen“. Diese Offenbarung liess sich das Publikum so gut gefallen, dass es sich zu Pleyel wieder drängte, um zur Mühlen abermals in „Dichterliebe“ und gar vielen schönen und schön gesungenen Liedern zu hören. Über Risler und seine Vorträge der letzten Beethovenschen Sonaten, kann ich wohl nichts neues mitteilen: dass der in Deutschland bekannte und beliebte Künstler im eigenen Lande Prophet ist, dürfte zeugen, dass der Zufall, wenn auch blind, doch nicht taub sein muss. Die Franzosen wissen bei den Ihrigen ebenso die wackere Jugend wie das altbewährte Verdienst zu schätzen: in den Schlusskonzerten des Konservatoriums ward dem selten gehörten Veteranen, Francis Planté, dem allerfeinsten französichen Pianisten, nach Mozarts D-moll-Konzert lauter Jubel entgegengebracht. Dem neuen Dirigenten der Konservatoriumskonzerte, Georg Marty zu Ehren, muss der Aufführung der Bachschen H-moll-Messe, in welcher die Chöre hervorragendes leisteten, gedacht werden. Das monumentale Werk ist hier nun seit jeher bekannt; indessen hat es ein junges, von Vincent d'Indy und Charles Bordes gestiftetes Institut, die Schola Cantorum, unternommen, die ungeahnten Schönheiten sämtlicher Bachscher Kantaten Paris zu enthüllen. Es brachte uns auch vor kurzem eine Aufführung des Mozartschen Requiem, die allerdings mehr ein ernstes Versprechen für die Zukunft, als eine vollkommene Leistung in der Gegenwart war. Ein anderes junges Unternehmen sind die von Victor Charpentier, Bruder des Komponisten, begonnenen Orchesterkonzerte, welche in einem neu erbauten Konzertsaale stattfinden, der eher modern als geschmackvoll genannt werden kann und deren Programm die Hälfte des Raumes immer einem lebenden französischen Komponisten gönnen soll. Die Idee ist interessant, sollte aber die Verwirklichung das bisher Gebotene nicht überragen, dann wäre es für die Leser und den Berichterstatter ein Glück, dass nun die Zeit der regelmässigen Berichte aus dem Konzertsaal an die „Musik“ zu Ende ist. Sigismund Stojowski.

PETERSBURG: Gegen Ende der Saison trat hier unter rauschendem Beifall Gustav Mahler in drei symphonischen Konzerten auf. Er erwies sich als ein Musiker, der das vorgetragene Werk höher, als die eigene Person stellt, dessen Ziel ist, den Gedanken des Tondichters richtig wiederzugeben, aber nicht die Aufmerksamkeit des



Zuhörers vermittelst übertriebener Gestikulation auf sich zu lenken. Die ungewöhnliche Dirigenten-Virtuosität, die Vermeidung nervöser Temporückungen, die ausserordentliche Schlichtheit stempelten die Konzerte Mahlers zu den hervorragendsten der Saison Mitwirkende waren: H. Schelling (Pianist), dessen Vortrag des F-moll-Konzertes von Chopin keinen vorteilhaften Eindruck machte; ferner, Frau Baronat mit ihrer reizenden, gut klingenden und ausserordentlich biegsamen Stimme. Emil Sauer trat mit einem eigenen Klavierkonzerte auf, das unter dem Einflusse von Schumann geschrieben, nicht sonderlich interessierte; ferner spielte H. Petschnikoff das Violin-Konzert von Tschaikowsky. — In einem symphonischen Konzerte hat Arthur Nikisch einen stürmischen Beifall mit der 4. Symphonie von Tschaikowsky, den Ouvertüren zu „Figaros Hochzeit", „Tannhäuser", „Hebriden" und „Fest-Ouvertüre" von Glasunoff errungen. A. Siloti, Solist dieses Konzertes, hat sich ein grosses Verdienst erworben mit dem Vortrag einiger neuer jungrussischer Werke. In letzter Zeit macht eine junge vortreffliche Liedersängerin Olenina d'Alheim viel von sich reden. Ihr Auftreten im dritten eigenen Konzert fand vor ausverkauften Saal statt und rief geradezu Enthusiasmus hervor. Die Tiefe ihrer Empfindung, die Mannigfaltigkeit der Nüancen ist hinreissend. Dieser talentvollen Künstlerin steht sicher die glänzendste Karriere bevor. — Im Rückblick auf die Saison ist noch zu bemerken, dass eigentlich nur ihr Ende etwas belebter war, dank Mahler und Nikisch und einiger auswärtiger Künstler. N. v. Kasanli.

POSEN: Unser Konzertleben hat im April noch eine kleine Nachblüte getrieben, indem der Violinist Jul. Gumpert, Konzertmeister aus Neu-Strelitz, im Verein mit der Hofopernsängerin Frl. Emilia Schöneberger vor seinen Posener Landsleuten wieder ein Konzert gab. Herr Gumpert erwies sich als firmer Geiger; er spielte mit Orchester das Mendelsohnsche Konzert und Sarasates Faustphantasie, ausserdem Bachs Ciaconna. Zwei der hiesigen Militärkapellen schlossen ihre sehr erspriessliche symphonische Wirksamkeit. Jeder der Dirigenten, Arthur Sass und E. P. Schmidt, hat im Laufe des Winters gut besuchte Konzerte gegeben; sie brachten Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven (3., 5., 6.), Mendelssohn (Italienische), Goldmark und Lassen. Schmidt ist schon seit etwa 10 Jahren nach dieser Richtung hin hier mit bestem Erfolge thätig; Sass hat sich erst kürzlich vielverheissend hier eingeführt. Dr. Theile.

PRAG: Unser Konzertleben ist wieder einmal den üblichen Entkräftungstod gestorben. Hr. Eugenio Pirani gab eine Soirée im alten deutschen Theater, wobei er übrigens sehr gewandt bloss eigene Kompositionen aus dem Genre der Salonmusik am Klavier spielte, beziehungsweise begleitete. Seine Sängerin, Frau Webster-Powel verblüffte durch die artistischen Trics ihrer hohen Kopftöne in der dreigestrichenen Oktave. — Sehr bedeutend wurde Berlioz' phantastische Symphonie unter Nedbals Taktstock von den czechischen Philharmonikern aufgeführt. Der junge Geiger Kocian befestigte seinen Ruf als eminenter Techniker, wogegen sich Geloso im Hausarmenkonzert als Künstler von Geblüt bewährte. — Im Waisenhauskonzert hebe ich den Liedergesang von Frau Blech-Frank und D. Zador hervor, der für die Muse Jensens und Plüddemanns „Siegfrieds Schwert" eine Lanze brach. Leo Blech begleitete. — Der Versuch zweier tapferer auswärtiger Militärkapellen, die sich zusammenthaten, um uns — zum erstenmale — Bruckners „Dritte" vorzuführen, spielte sich leider vor leeren Bänken ab. Dr. Batka.

RIGA: Reisenauer! Hubermann! Sie sind es, die einzeln und vereinigt das Publikum und den Rubel in Bewegung setzen. Reisenauer, der glänzende Virtuose und feinsinnige Musiker ist schon seit Jahren der Auserwählte unserer Stadt, während Hubermann vor etlichen Lenzen in Kinderschuhen hier kaum dagewesene Triumphe feierte. Aus dem Wunderkind ist ein gereifter Jüngling, einer der tüchtigsten Geiger unter dem jüngeren Nachwuchs geworden. Das „Souvenir" an seine Babyvirtuosenlaufbahn vergoldete natürlich sein Wiederauftreten, kein Wunder, dass seine



Leistungen hin und wieder auch überschätzt wurden. Virtuosen wie Ysaye, Burmester, Ondricek, Marteau etc. etc. können jedenfalls beruhigt sein: der rauschend inscenierte Modeerfolg Hubermanns wird ihre künstlerische Bedeutung keineswegs verdunkeln. Carl Waack.

ROSTOCK: Den Beethoven-Cyklus des Herrn Musikdir. Schulz krönte die „Neunte". Chor und Orchester standen auf der Höhe, und auch die Solisten wurden ihrer schweren Aufgabe gerecht. — Herr Prof. Dr. Thierfelder brachte mit der Singakademie die Abendmahlsscene aus „Parsifal" und das C-moll-Requiem von Cherubini zu ansprechender Wiedergabe. — An einem Kammermusik-Abend unseres städtischen Musikdirektors gelangte als Hauptnummer das Klavier-Quintett (E-moll) von Sinding zur Aufführung, in dem Hofpianist Th. Bühring von hier die Klavierpartie mit grosser Bravour spielte. — In einer Klavier-Matinée erwies Pianist Studemund jun. sich als ein fein empfindender Musiker mit ausdrucksfähigem Anschlag und saubérster Technik. C. Krüger.

SCHWERIN: In der Karwoche wurde, wie alljährlich, Bachs „Matthäus-Passion" von seiten des Hoftheaters aufgeführt, die unter Prill gut verlief. Solisten: Gura (Christus), Dierich (Evangelist), Frau Gradl (Sopran), Fr. Alken (Alt), Herr Drewes (Bass); Theaterchor und Schweriner Gesangverein. Das sechste und letzte Konzert der Hofkapelle (Prill) brachte Tschaikowskys Symphonie pathétique, Smetanas „Vlatava" und das Meistersinger-Vorspiel. Daneben liess sich als vorzüglicher Orgelspieler Herr Straube aus Wesel hören. Friedrich von Wickede.

STETTIN: Nach einem durch Mary Münchhoffs anmutigen Koloraturgesang verschönten Symphonie-Konzert schloss der Musikverein seine Konzertthätigkeit mit Bachs H-moll-Messe. Unter Professor Lorenz' Leitung fand das hehre Werk eine durch fleckenlose Stilreinheit ausgezeichnete Wiedergabe. Neben mustergültigen Chorleistungen bildeten namentlich die Soli der Frau Geller-Wolter und des Herrn Fitzau Glanzpunkte der imposanten Aufführung. Ulrich Hildebrandt.

STRASSBURG: Als Nachklang der abgelaufenen, im ganzen recht wenig ergiebig gewesenen Konzertsaison ist noch ein Klavierabend von Raoul Pugno zu verzeichnen, dem in letzter Zeit in Deutschland zu solchem Ansehen gekommenen Pariser Pianisten. Ich kann nach seinen diesmaligen Leistungen mich einer allzu hohen Wertung seiner Kunst, seiner Vergleichung etwa mit d'Albert oder Risler, nicht anschliessen. Wohl ist ihm blendende Technik, Ruhe im Vortrag und ein entzückendes Piano eigen, doch sein Forte ist öfters hart und trocken, und durch einen Mangel an Phrasierungseinschnitten, ein Ineinanderlaufenlassen der musikalischen Gedanken machte er aus der frei-leidenschaftlichen Tonsprache eines Schumann und Wagner das, was ein zungengewandter Quartaner etwa aus einem Faustmonolog macht. — In einem Konzert des Emeritenkassenvereins (zur Unterstützung invalider Tonkünstler) konnte man sich an der seltenen Gabe eines Bläserquartetts (Holzbläser mit Horn) von Taffanel erfreuen. Einen anmutigen Sopran zeigte Frl. Gisela Krükl und die Herren Walter und Blumer glänzten durch schwungvollen Vortrag der Rubinsteinschen Violinsonate A-moll. — Einige Vereins- und die Schülerkonzerte, vornehmlich des Konservatoriums, sorgen neben den im Juni beginnenden Sommerkonzerten des städtischen Orchesters in der Orangerie dafür, dass auch in der heissen Jahreszeit der Quell der Musik nicht ganz versiegt. Dr. Altmann.

STUTTGART: Ein langer Schweif von Prüfungskonzerten, wirklichen Prüfungen, und die Musikfreunde — wandern statt in heisse Säle, in den kühlen, würzigen Wald. Aber vorher noch eine letzte Rückschau und eine Musterung des geistigen Gewinnes. Ein fünftes besonderes Konzert der Hofkapelle, unter Pohligs Leitung, brachte Stücke von Gluck und Wagner, nichts Absonderliches, aber alles in lobenswertester Ausführung. Der Orchesterverein widmete den 4. Abend lebenden Tondichtern. Cyrill Kistlers Vor-



spiel zum 3. Akt der „Kunihild" hat etwas warmblütiges, trotz düsterer Anfangsklänge. Hollenberg, der sich auch einen vortrefflichen Brahms-Abend leistete, hatte unter den vielen Neuheiten am meisten Erfolg mit dem Quartett in A-moll (in einem Satz) von August Halm. Dieser knüpft unmittelbar an die keusche und doch so viel sagende Sprache des letzten Beethoven an; oder vielmehr, ein wirkliches Bedürfnis nötigt sein reiches Inneres zu jenem echten Quartettstil. Die sogenannten populären Konzerte des Liederkranzes, die von der ursprünglichen Absicht der Volkserziehung weit abgekommen sind — jetzt wäre die Zeit reifer! — brachten ausnahmsweise ein namhaftes Chorwerk: Wagners Liebesmahl der Apostel. Das Steindelquartett und eine interessante Valencianer Kapelle von 5 Guitarrespielern werden bald auch in andern Städten auftauchen. Frl. Hertha Ritter, keine gewöhnliche Sängerin, gab einen fesselnden Liederabend mit Kompositionen von Schubert, Liszt, Cornelius, Wagner, Hausegger, Wolf. Im ganzen sind die massenhaften Konzerte des Winters für echte Kunst nicht so ergiebig gewesen als es hätte sein können, wenn die Programme einheitlicher gewesen wären und gut ineinandergegriffen hätten. Karl Grunsky.

UPSALA: Der Männergesangverein gab jüngst sein gewöhnliches Frühlingskonzert mit Orchester. Andreas Halléns frische und farbenreiche Komposition „Styrbjörn Starke" für Solo, Chor und Orchester leitete dasselbe ein. Das Bariton-Solo wurde prächtig von C. F. Lundquist wiedergegeben. Das Orchester spielte darauf Södermanns herrliche Ouvertüre zu „Orleanska Jungfrun". Ausserdem wurden von grösseren Arbeiten Ruben Liljefors' „Vi ses igen" und Konr. Nordquists „Bachanal" aufgeführt. A capella sang der Chor Quartette von Södermann, Mendelssohn und Merikanto. Zwei bedeutende Sängerinnen Relda und Sandal gaben hier ein viel besuchtes Konzert. Frl. Relda zeichnete sich besonders als Koloratur-Sängerin in Arien von Delibes und Meyerbeer, Frl. Sandal als lyrische Sängerin in Liedern der beiden norwegischen Komponisten Sigurd Lie und Edw. Grieg aus. Tobias Norlind.

WARSCHAU: Die einen immer noch wachsenden Aufschwung nehmende „Warschauer Philharmonie" brachte noch als Höhepunkt in dieser Saison ein Kompositions-Konzert Griegs unter dessen persönlicher Leitung, sowie ein Symphonie-Konzert unter Leitung von Arthur Nikisch; beide Konzerte fanden vor ausverkauftem Hause statt und entfesselten den grössten Beifall. Für Kapellmeister Hellmesberger aus Wien, der bekanntlich auf 3 Monate verpflichtet wurde, von Mai ab die Symphoniekonzerte in der Dolina (Schweizerthal) zu dirigieren, giebt sich grosses Interesse kund. L. Fiszer.

WEIMAR: In den Abonnementskonzerten der Hofkapelle entfesselte der Geiger Marcel Herwegh aus Paris wahre Beifallstürme durch hervorragende musikalische Gestaltung, eminentes technisches Können und einen seelenvollen Ton, der geradezu alles Materielle abgestreift hatte; einen annähernden künstlerischen Erfolg erzielte Arthur Friedheim durch das Grosszügige und hinreissende Feuer seines Spiels; am meisten gefeiert wurde Lula Gmeiner-Myscz, die Lieder von Schubert, Brahms, Liszt, Grieg, Tschaikowsky, Wolff, Strauss, Pogge (Dichtung von Nietzsche) meisterhaft sang. Als Novität wurde Paul Quensels Liedercyklus „Dornröschen", von Otto Göpfart sinnig vertont, beifällig aufgenommen. Das Krasseltquartett brachte Strauss' Klavierquartett C-moll in idealer Vollendung. Müllerhartungs Abschied verlief unter glänzenden Ovationen. Dr. Heinss.

WIEN: Zu den unausrottbaren revenants in unserem Konzertleben gehört Mascagni. Auch in dieser Saison ist er zweimal am Dirigentenpulte erschienen. Das erste Mal, um das „Stabat Mater" Rossinis zu dirigieren. Das zweite Mal mit einem italienischen Salat, aus Opernarien und Ouvertüren gemischt. Der moralische und künstlerische Erfolg dieser Konzerte war gering genug. Als Komponisten kann man Mascagni nicht mehr



für voll nehmen — das abscheulich gequälte Vorspiel zur „Iris" beweist die Unnatürlichkeit seines jetzigen Schaffens —; als Dirigent ist er in seiner feurigen Routine mit Individualitäten wie Richter, Nikisch oder Mahler nicht zu vergleichen. Auch Massenet war bei uns zu Gast. Er dirigierte die erste Aufführung seines Oratoriums „Maria Magdalena", das an Zügen einer eleganten orchestralen Stimmungskunst reich ist; echt pariserische mondaine Karwochenmusik; geweihte Bonbons für die genäschigen Mündchen der frommen Pariserinnen. Philharmonische und Gesellschaftskonzerte haben bereits geschlossen. Sie sind beide von ihrer alten Höhe abwärts geglitten. Die Aufführung der Brahmsschen C-moll-Symphonie in dem letzten philharmonischen Konzerte (unter Hellmesberger) war geist- und schwunglos, wie wir es in der Brahmsstadt nicht gewöhnt sind. Jene des Lisztschen „Christus" (unter Ferdinand Löwe) genügte nicht einmal den einfachsten Ansprüchen musikalischer Korrektheit. So vergeudet man bei uns eine reiche Erbschaft an musikalischer Tüchtigkeit und wer darauf aufmerksam zu machen wagt, wird als unpatriotisch gescholten. Denn: „Mir san mir!" wie es im Volksmund stolz und dumm heisst. Der „Wiener Männergesangverein" hat in Richard Heuberger einen neuen Dirigenten gefunden, dessen Geschicklichkeit sich schon oft bewährt hat. Der „Akademische Gesangverein" besitzt jetzt in Hans Wagner einen jungen Führer von Temperament und Frische, zu dessen Wahl man gratulieren muss. Nun hat das Konzertjahr seinen Abschluss gefunden mit einer Reihe von Konzerten Alice Barbis', deren Vorträge wieder alle Herzen so in der Tiefe aufrührten, dass das ganze Musiktreiben des Jahres manchem nichtig erscheinen konnte.

Max Graf.

WIESBADEN: „Schluss! Schluss!" — Im letzten Kurhaus-Konzert erschien noch Felix Mottl als Gast-Dirigent und brachte als Novität Recnizeks „Till Eulenspiegel-Ouvertüre": Sie fand hier, wo der Komponist seit einigen Jahren lebt, sehr beifällige Aufnahme. Die Partitur ist, wenn auch ohne wärmeren Herzens-Anteil, so doch interessant und mit überlegnem Kunstverstand gearbeitet und eine wahre Fundgrube moderner Orchester-Streiche. Merkwürdig, dass Recnizek eine „Volks-Oper" schreiben wollte, wo doch diese Musik mit ihrem programmatischen Tüfteleien eher „Caviar fürs Volk" bedeutet. Im Hoftheater gab es noch zwei grosse Konzert-Abende. Die Extra-Aufführung von Klughardts „Judith" (Dirigent: Schlar) sollen wir der Hochherzigkeit einer reichen Gönnerin des Komponisten zu danken haben. Bravissimo! U. a. war der gesamte Sing-Verein aus Dessau herberufen, amüsierte sich hier vortrefflich, zeigte sich ebenso vortrefflich einstudiert und brachte das in der Erfindung zwar nicht individuell hervorstechende aber meisterwürdig geschriebene Werk zu recht glänzender Wirkung. Auch die übrigen Mitwirkenden — darunter der famose Kammersänger Milde aus Dessau — widmeten dem Werk volle Hingabe. Der Komponist war selbst anwesend und erschien zum Schluss wie gerufen. Im letzten Theater-Konzert erklang Berlioz' berühmtes „Requiem" — so gross an genialen Gedanken wie an genialen Irrtümern! Der Massen-Chor ad hoc zusammenberufen und von Mannstädt in endlosen Proben gedrillt; das Hoforchester angemessen verstärkt; die 4 Neben-Orchester im II. Rang verteilt —: allgemeine Musikfest-Stimmung und enormer Erfolg.

Otto Dorn.

ZÜRICH: Brave Leute, aber mittelmässige Musikanten machten sich in dem wunderlichen Märzmonat mit ebenso fragwürdigen Konzerten an das Publikum heran, das freilich nicht aus seiner Sprödigkeit herauszubringen war, bis denn Gewohnheit und wirkliches Interesse alles auf die Beine brachte zum Karfreitagskonzert. Gemischter Chor und Lehrergesangverein erweckten unter Hegars Nachfolger, Hermann Suter, Mendelssohns Elias in der ausverkauften Tonhalle zu einem tönefreudigen Leben, das sich neben die besten früheren Darbietungen dieses Tages stellen durfte. Frl. Heiben von Köln, Scheuten von Hannover, Adam aus Wiesbaden waren gut plazierte Solisten,



doch beanspruchte die Altistin Fr. Waidele als Schweizerin von rascher glücklicher Entwickelung das Hauptinteresse. Ein plötzliches Verstummen aller Veranstaltungen von einiger Bedeutung charakterisiert den April, der dies Jahr in That und Wahrheit Ablösung der Kunstgenüsse durch die Naturmusik darstellte. Nur **Weingartner** mit dem Kaim-Orchester war es beschieden, das Publikum nochmals nach der Tonhalle zu locken, nicht ganz so zahlreich, wie es der Ruf dieses Instrumentalkörpers gerechtfertigt hätte, aber in Ansehung der mannigfachen entschuldigenden Momente in achtbarer Vertretung der Stadt. Sie zeigte sich auch durch den höchsten Grad des landesüblichen Enthusiasmus der herrlichen Darbietungen würdig — und was allein schon den Abend unschätzbar machte, sie erlitt einen Stoss in der oft zur Überschätzung anwachsenden Selbstgenügsamkeit mit den einheimischen Kräften.

W. Niedermann.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Franz Schuberts Porträt, das „Die Musik" im vorliegenden Hefte bietet, ist nach einer wenig bekannten und sehr seltenen Lithographie von Joseph Teltscher reproduziert. Sie befindet sich im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde" (Konservatorium) in Wien. Über den Künstler ist wenig bekannt; er dürfte um 1800 in Brünn geboren sein und fand seinen Tod in den Wellen des griechischen Meeres um 1838. In den zwanziger Jahren hielt er sich in Wien als Porträtlithograph auf. Die Zeichnung ist datiert, wenngleich etwas undeutlich; man kann die Jahreszahl 1823 und 1828 lesen. Die ungleich grössere Wahrscheinlichkeit besteht für die letzte Zahl, da von Teltscher keine datierten Lithographieen vor 1825 bekannt sind. Wir hätten demnach ein Bild des Komponisten aus dem letzten Jahre seines Lebens vor uns. Verglichen mit den anderen, von M. v. Schwind, L. Kupelwieser und A. W. Rieder angefertigten Bildnissen Schuberts, erweist es sich als ein sehr gutes Porträt.

Das Facsimile des jugendfrischen Chores „Zum Punsche" (dass das Autograph bisher unbekannt war, weist Dr. Jos. Mantuani auf Seite 1379 dieses Heftes nach) lässt uns Schubert in seiner stillen Stube bei der Arbeit schauen. Dass diese Melodieen und Harmonieen nicht erklügelt sind, wird wohl jedermann empfinden, der die Reproduktion ansieht. Die verkehrt gestellte und durchstrichene Notenzeile unter dem Punschliede ist die unbeendete und untestierte Fortsetzung des auf der Wendseite geschriebenen Entwurfes der Ballade „Die Nonne". Schubert schrieb also die Melodie Teil für Teil über den Text und dann die Begleitung dazu. Welch ein Papiermangel für den unerschöpflichen Reichtum an Tongedanken muss bei unserem guten Franz geherrscht haben, wenn solche Fälle, wie der des Punschliedes sich so oft wiederholen!

Das Portät von Hector Berlioz ist nach einer wundervollen Lithographie Prinzhofers vom Jahre 1845 reproduziert und gehört zu der Studie Felix Draesekes, wie das Bild von Minna Wagner zu Wilhelm Tapperts eingehender Untersuchung. Dass wir die deutschen Musikapostel in Amerika: Frank Damrosch, Walter Damrosch und F. X. Arens mit ihrem energischen Eintreten für die Verbreitung deutscher Kunst jenseits des grossen Wassers im Bilde vorführen, werden unsere Leser im Anschluss an die interessanten Schilderungen Henry F. Urbans nur gerecht finden.

Sehr interessieren dürfte das Neu-Weimarer Trio: Singer, Cossmann und Bülow, das dem Jubilar Bernhard Cossmann zu Ehren hier publiziert sei. Das Trio unternahm auch noch nach dem Scheiden der drei Künstler von Weimar gemeinsame Konzertreisen; auf einer derselben ist das Bild in Budapest angefertigt. Es ist bisher nirgends veröffentlicht. Herr Prof. Bernhard Cossmann hatte die Güte, uns die bisher unveröffentlichte Transcription des Liedes an den Abendstern für Klavier und Cello von Franz Liszt im Original zur Verfügung zu stellen. Gern hätten wir diese Arbeit Liszts als besondere Notenbeilage gebracht; doch scheiterte unsere Absicht an der Verweigerung der Erlaubnis hierzu seitens des Verlegers des Tannhäuser. So mussten wir uns auf den Schluss der Transcription beschränken, bieten diesen jedoch in Facsimilierung, die die musikalisch interessantesten Stellen, in denen Liszt erheblichere Abweichungen von der Originalmelodie Wagners vornimmt, wiedergiebt. So geht der Leser auch der Kenntnis der launischen Widmung Liszts an seinen Freund Cossmann nicht verlustig. Zu dem Wortspiel des Meisters sei bemerkt, dass

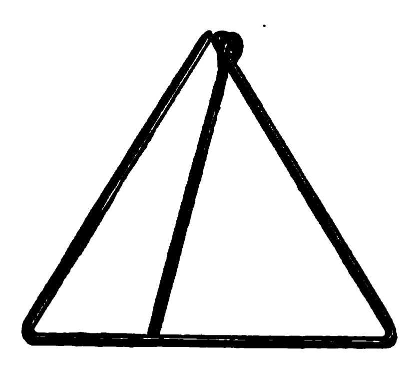
transcribliert „durchlöchert“ bedeutet (criblé = mit Wunden, Löchern bedeckt), womit Liszt vermutlich seine Veränderungen an der Tonfolge des Originals charakterisierte.

Die weiteren Beilagen: Lure, Pauke, Leier (Altgermanische Musikinstrumente) und das von dem Berliner Porträtmaler Arthur Ratzka für die ‚Musik‘ gezeichnete Bild Edward Griegs bedürfen als Begleiterinnen der in diesem Heft erschienenen Aufsätze keines besonderen Hinweises.

Von den beiden Blättern, die Paganini darstellen — „Die Musik“ bringt sie in Erinnerung an die Wiederkehr des auf den 27. Mai fallenden Todestages des italienischen Hexenmeisters der Violine — ist das eine von seltenerem Wert. Es ist 1830 in der „Zeitung für die elegante Welt“ einmal publiziert worden und zeigt Paganini in drei verschiedenen Stellungen das Rondo in Es spielend; oben links ist sein Eintreten (geführt von Kapellmeister Hummel), rechts unten sein Abgang in leichter Karikierung dargestellt.

Die Porträts von Franz Abt, Hermann Riedel und Max Clarus gehören zu der im vorigen Heft abgeschlossenen geschichtlichen Skizze der Braunschweigischen Hofkapelle, desgleichen das Gruppenbild des berühmten Müllerquartetts. Von den Genossen repräsentiert Carl Müller (1797—1875) den Führer der Vereinigung; Georg Müller (1805—1855) vertrat die zweite Geige; Gustav Müller (1799—1855) war der Bratschist und Theodor Müller (1802—1875) der Cellist des Quartetts. Alle vier Brüder waren schon vor 1830 Kammermusiker der Hofkapelle in Braunschweig; Gustav und Georg Müller stiegen später zu dem Range eines Symphoniedirektors bezw. Hofkapellmeisters auf.

Jules Massenet erreichte am 12. Mai dieses Jahres sein sechzigstes Lebensjahr, weshalb wir Veranlassung nehmen, sein Porträt beizufügen. Durch die Minderwertigkeit einer französischen Operntruppe, die jüngst in Berlin einige Tage ihr Wesen trieb, war es dem französischen Komponisten nicht beschieden, mit seinen Opern: Navarraise und Manon, die beide erstmalig in Berlin aufgeführt wurden, einen nennenswerten Erfolg zu erzielen.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



Ritter Nicolo Paganini
der erste Violinspieler seiner Zeit

auf dem National-Theater in Nürnberg den 9. Nov 1829.



I. 15/16



Paganini, in Weimar.





Allegretto.









I. 15/16





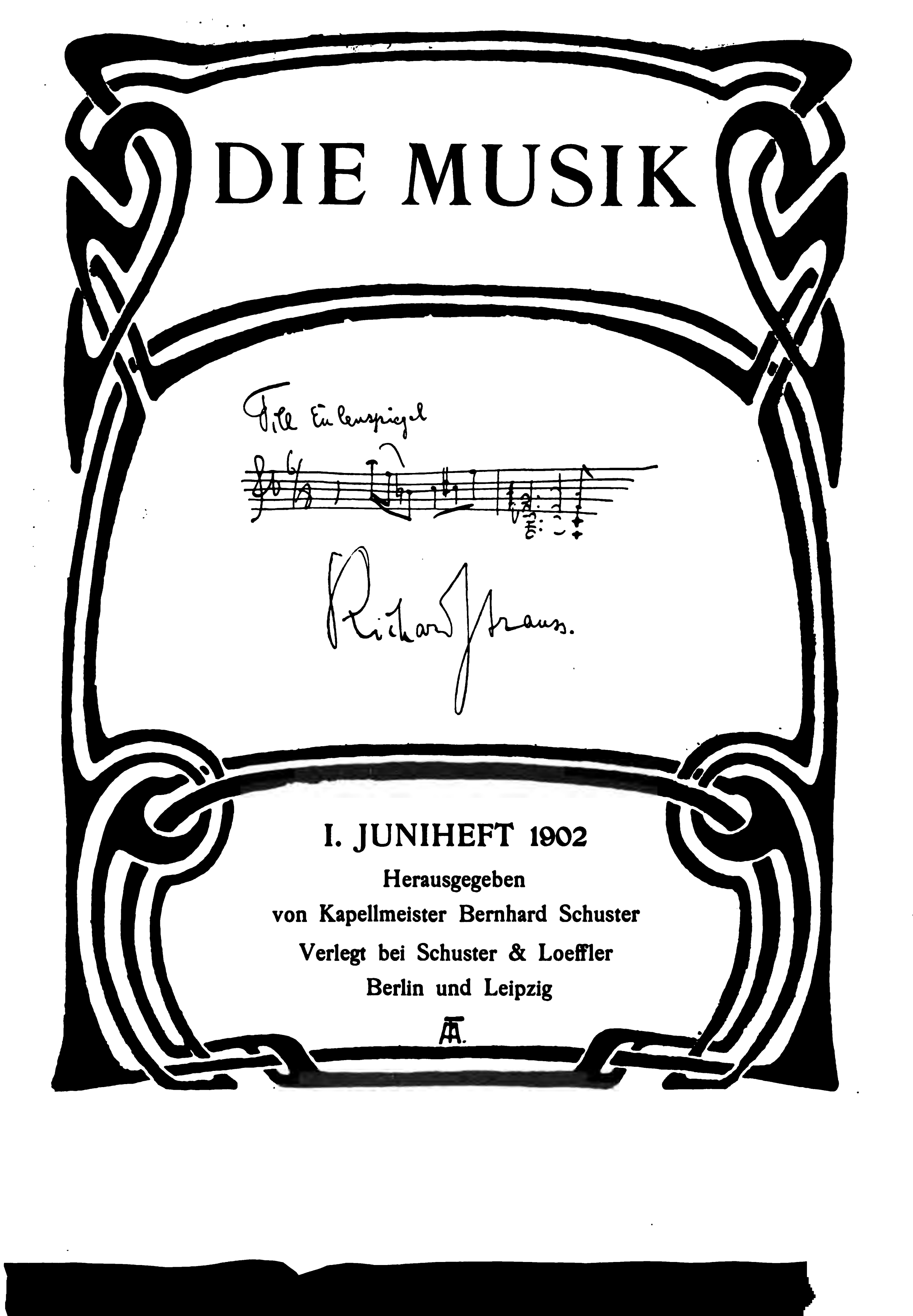




I. 15/16

JULES MASSENET
* 12. MAI 1842 o




DIE MUSIK
Till Eulenspiegel
Richard Strauss.
I. JUNIHEFT 1902
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





I. 17

FRANZ LISZT o o
Nach Dr. Otto Böhler



FRANZ LISZT UND DAS PROBLEM DER PROGRAMMMUSIK

Von Dr. Rudolf Louis-München

Es giebt wohl kaum ein musikalisches Thema, das in gleichem Masse auf den Vorzug der Aktualität Anspruch machen könnte, wie die sogenannte Programmmusik.*) Leben wir doch in einer Zeit, wo diese Richtung der instrumentalen Tonkunst eifriger gepflegt und energischer verfochten wird als je zuvor. Gewiss auch der Programmmusik gegenüber hätte Rabbi Akiba mit seinem berühmten „Alles schon einmal dagewesen" recht behalten: denn solange es eine ausgebildete Instrumentalmusik giebt, hat es nirgend und niemals an Komponisten gefehlt, die, wenn auch nur gelegentlich, sich des Programms — sei es als Titelüberschrift oder als ausführlicherer Erläuterung — bedienten, um den musikalischen Inhalt ihrer Schöpfungen mit gewissen aussermusikalischen Vorstellungen in Beziehung zu bringen. Allgemein bekannt ist ja Johann Sebastian Bachs Capriccio „Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders", das in sechs Teilen eine Abschiedsscene von den „Schmeicheleien der Freunde, um den geliebten Bruder von seiner Reise abzuhalten" bis zur „Nachahmung des Posthorns" eingehend genug musikalisch illustriert. Ernster gemeint als dieses prinzipiell kaum sehr viel beweisende Produkt Bachscher Laune waren die „Biblischen Historien nebst Auslegung in

*) Dieser kleine Aufsatz verdankt seine Entstehung einem Vortrage, den der Verfasser am 17. Dezember 1901 im Akademischen Orchesterverbande zu München gehalten hat. Eine den Gegenstand irgendwie erschöpfende Behandlung war durch die Veranlassung von vornherein ausgeschlossen, und auch auf Neuheit und Originalität ihrer Gedankengänge macht diese bescheidene Arbeit keinen Anspruch. Solange es aber noch immer geschehen kann, dass nicht nur mehr oder minder geistreiche Feuilletonkritiker, sondern auch hochverdiente Musikgelehrte und Verfasser von Musikästhetiken über das Problem der Programmmusik reden, ohne zu verraten, dass sie die grundlegenden Ausführungen Richard Wagners in seinem Briefe über Franz Liszts Symphonische Dichtungen (Ges. Schr. u. D ² V, 182—198) auch nur einmal gelesen haben, solange wird man auch nicht behaupten dürfen, dass — zumal für weitere Kreise — eine Auseinandersetzung völlig überflüssig und ganz ohne Verdienst sei, die sich in der Hauptsache darauf beschränkt, die Anschauungen des Bayreuther Meisters über die programmmusikalische Frage wiederzugeben, bezw. zu paraphrasieren und weiter auszuführen.

Sonatenform für das Klavier", die Johann Kuhnau im Jahre 1700 zu Leipzig drucken liess, und von denen jeder Musiker wenigstens hat reden hören, — wogegen man der französischen Klavier-Programmmusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den zierlich-zopfigen Stückchen eines Couperin und Rameau jetzt bisweilen auch in den historischen Konzerten unserer Pianisten begegnet. Früher schon hatte vor allem die Orgel mit ihrem reichen, die mannigfaltigsten Klangkombinationen ermöglichenden Registermechanismus immer wieder zu programmmusikalischen Experimenten verleitet: die Schilderung von äusseren Vorgängen, von Stürmen, Meerfahrten, Schlachten u. s. w. war eine pièce de résistance in den Produktionen der Orgelvirtuosen von den Zeiten des alten Froberger bis auf den Abbé Vogler, den Lehrer Carl Maria von Webers. Auch von Dittersdorfs sechs Programmsymphonieen über „Ovids Metamorphosen" ist bei Gelegenheit der 100. Wiederkehr des Todestages des Komponisten vor drei Jahren die eine oder andere wieder ans Tageslicht gezogen worden, — und wenden wir uns dann den sogenannten Klassikern unserer Instrumentalmusik zu, so ist es vollends unnötig, aus den Werken eines Haydn und Beethoven einzelne Beispiele aufzuführen, die der Programmmusik angehören: sie sind zu gut in jedermanns Gedächtnis, als dass dies nötig wäre. Nur das eine sei ausdrücklich erwähnt, dass selbst Mozart, der doch allgemein als reinster Typus des „absoluten" Musikers gilt, sich wenigstens einmal hat verleiten lassen, veritable Programmmusik zu schreiben, wenn auch nur in einem Jugendwerke, der Musik zu dem heroischen Drama „Thamos, König in Ägypten", komponiert im Jahre 1773.

Obgleich also die Programmmusik als solche und im weitesten Sinne des Wortes genommen gewiss nichts Neues ist, so war doch die Art und Weise, wie diese Richtung zuerst im Anfang des vorigen Jahrhunderts auftrat und gepflegt wurde, so ganz anders und verschieden von all dem, was ihr Ähnliches vorangegangen war, dass man sich nicht allzusehr zu verwundern braucht, wenn sie wie etwas unerhört Neues und nie Dagewesenes auf die Zeitgenossen wirkte. Der Meister, der damals Epoche in der Geschichte der Programmmusik machte, der eigentliche Vater unserer heutigen Programmmusik war Hector Berlioz, — gewiss nicht bloss zufällig ein Franzose: denn von jeher hatte die französische Musik eine Vorliebe für poetisierende Tendenzen gehabt; wie ihre nationale Oper — sehr im Gegensatz zur italienischen — immer das Dramatisch-Deklamatorische gegenüber dem rein Musikalisch-Gesanglichen bevorzugt hatte, so suchte auch ihre Instrumentalmusik jederzeit gern Beziehungen zu aussermusikalischen Erscheinungen und Vorstellungen.

Was nun Berlioz als Programmmusiker von seinen Vorgängern auf diesem Gebiete in so markanter Weise unterscheidet, das ist zunächst einmal der Umstand, dass er als Instrumentalkomponist ausschliesslich

Programmmusiker ist. Denn hatten jene entweder nur gelegentlich einmal eine Abschweifung aus dem Reiche der absoluten in das der Programmmusik gemacht, oder doch wenigstens, auch wenn sie die Programmmusik bevorzugten, die absolute Musik nicht ganz vernachlässigt, so war der geniale Franzose der erste prinzipielle Programmmusiker, der erste, der in der Anwendung und Durchführung des programmmatischen Prinzips das einzige Heil der Tonkunst erblickte. Dieses Prinzip war ihm Sache tiefster künstlerischer Überzeugung. Er hatte den Glauben gewonnen, dass die Entwickelung der Instrumentalmusik in Beethoven einen Punkt erreicht habe, über den hinaus sie nur dann noch weiter fortschreiten könne, wenn sie sich von aussermusikalischen Dingen, von Gestalten und Werken der Dichtkunst, von Eindrücken der Natur, des Lebens u. s. w. anregen lasse, d. h. Programmmusik werde. Berlioz war der erste reflektierte Programmmusiker, während seine Vorgänger vollkommen naiv zu Werke gegangen und sich kaum bewusst geworden waren, dass sie mit ihren Programmmusikwerken ein besonderes Stilprinzip vertraten, das zu dem der absoluten Instrumentalmusik in einem scharfen Gegensatz stehe, ja vielleicht mit ihm ganz unvereinbar sei.

Man kann noch weiter gehen und sagen: Berlioz war der erste, dem es mit seiner Programmmusik vollkommen ernst war. Die frühere Programmmusik war nie mehr gewesen als eine harmlos unterhaltsame, aber im Grunde durchaus leere und streng genommen musikalisch völlig wertlose Spielerei, recht eigentlich eine Bethätigung des Witzes, und zwar ganz im Sinne des alten Christian Wolff, der den Witz als „facilitas observandi similitudines“, als „Leichtigkeit, die Ähnlichkeit wahrzunehmen“ definiert hat. Das Vergnügen, das solche Dinge bereiten, beruht immer nur auf der Freude des Zuhörers über die Geschicklichkeit des Komponisten, der es versteht, Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen zwei innerlich einander ganz fremden Sachen, nämlich äusseren Vorgängen und musikalischen Tongebilden herzustellen. Gerade der Umstand, dass diese letzteren von Haus aus so wenig dazu geeignet sind, objektives Geschehen mit kenntlicher Bestimmtheit wiederzugeben, weil die Musik niemals eigentlich darstellen und schildern kann, gerade darum erregt es hier unsere staunende Verwunderung, wenn es dem Tonsetzer trotzdem gelungen ist, gewissermassen ein tertium comparationis aufzufinden, mit Hilfe dessen er den betreffenden Gegenstand oder Vorgang musikalisch bezeichnen kann. Im besten Falle, wenn nämlich die programmmusikalisch wiederzugebende Erscheinung selbst mit Tönen oder Geräuschen verbunden ist, an deren mehr oder weniger naturalistische Imitation der Programmmusiker sich halten kann, oder aber auch wenn in Wirklichkeit — wie etwa beim Spiel der Wellen und dergleichen — eine bloss sichtbare Bewegung vorliegt, die durch eine analoge hörbare Bewegung immerhin



noch musikalisch nachgeahmt zu werden vermag, — selbst da wird man es nur mit dem zu thun haben, was man „musikalische Malerei" genannt hat. Während beim modernen Programmmusiker alle Tonmalerei lediglich Ausdrucksmittel ist, erblickt der ältere Programmmusiker in ihr recht eigentlich den hauptsächlichsten, ja den einzigen Zweck seines künstlerischen Bestrebens. Wenn es ihm gelungen ist, ein Stück zu schreiben, dessen Tongebilde mit den Vorgängen des Programms eine solche Ähnlichkeit haben, dass der Zuhörer sie als gelungene Nachahmung jener Vorgänge zu erkennen imstande ist, dann hat er sein Ziel erreicht. Dass es sich bei einem Berlioz im Grunde um etwas ganz anderes handelt als um solche spielerische Tonphotographieen, bei denen möglichste Porträtähnlichkeit das ästhetisch sehr zweifelhafte Hauptverdienst ist, wird ohne weiteres klar, wenn wir seine symphonischen Werke und das Verhältnis, in dem sie zu ihren programmatischen Vorlagen stehen, uns ins Gedächtnis zurückrufen.

Könnte bei ihm und dem Meister, der ihm nachfolgte und das erst eigentlich erreichte, was ganz zu erreichen ihm selbst versagt geblieben war, könnte bei Berlioz und Liszt von jener äusserlichen musikalischen Malerei im Ernste die Rede sein, so wäre über ihr Werk von vornherein der Stab gebrochen. Denn mit Recht ist die Tonmalerei als Zweck niemals als etwas Berechtigtes anerkannt gewesen. So häufig sie selbst von guten Musikern geübt wurde, immer galt sie als etwas der Tonkunst gewissermassen Unwürdiges, als eine Verirrung, die den Komponisten vom wahren Zweck und Berufe der Musik abführe, zum mindesten als eine Musik zweiten Ranges, als musikalische Allotria, die nicht wohl ernst zu nehmen seien. Und in der That: was konnte die Programmmusik für eine Daseinsberechtigung haben, wenn sie nichts weiter vermochte, als sich mit Dichtkunst oder Malerei in einen der Natur der Sache nach höchst ungleichen Konkurrenzkampf einzulassen? Wollte man sogar zugeben — was zum mindesten sehr zweifelhaft ist — dass es der Musik möglich sei, irgendwelche Vorgänge oder Geschehnisse zu schildern, so wäre es auf alle Fälle höchst überflüssig, dass der Musiker unter Überwindung unsäglicher Schwierigkeiten etwas leiste, was dem Maler oder Dichter mit den Mitteln ihrer Künste so ungleich leichter fällt.

Es wäre gut gewesen und man hätte sich viele Verirrungen und Missverständnisse ersparen können, wenn man bei allen Erörterungen über das Problem der Programmmusik hiervon als einem unumstösslichen Axiom ausgegangen wäre: Die Programmmusik ist nur dann berechtigt, wenn sie uns Dinge von spezifisch musikalischem Werte zu sagen hat, Dinge, die nur in Tönen, nicht aber auch ebensogut in Worten oder Linien und Farben ausgedrückt werden können. Wenn ein Komponist sich z. B. als programmatischen Vorwurf seiner Schöpfung ein berühmtes Drama wählt,

und er hat uns dann mit seinem Werke nicht mehr zu sagen, als wir auch von dem Dichter erfahren können, besteht sein einziges Verdienst darin, dass seine Töne die Erinnerung an die Vorgänge des Dramas in uns wachrufen, gelingt es ihm nicht, das Sujet, indem er es als Musiker mit den eigentümlichen Ausdrucksmitteln seiner Kunst behandelt, von einer ganz neuen Seite zu zeigen, oder in einem ganz anderen Lichte erscheinen zu lassen, mit einem Worte: vermag er nicht — zwar angeregt durch den Dichter, aber nicht in sklavisch kopierender Abhängigkeit von ihm — etwas Neues von eigentümlichem ästhetischen Werte zu gestalten, so ist sein Beginnen das überflüssigte und sinnloseste von der Welt.

Wäre man sich darüber immer ganz klar gewesen, so hätte es kaum geschehen können, was thatsächlich geschehen ist, dass nämlich auch noch die Gegner Berlioz' und Liszts in der Hauptsache sich damit begnügten, jene alten Argumente gegen die Berechtigung der Programmmusik einfach zu wiederholen, die früher wohl am Platze gewesen waren, nun aber, da es sich um etwas wesentlich anderes und ganz Neues handelte, durchaus nichts mehr bewiesen. Dass aber Berlioz' und Liszts Programmmusik in der That eine Epoche in der Entwickelungsgeschichte dieser Kunstgattung bedeutet, dass wir in ihr etwas zu erkennen haben, was vor Beethoven überhaupt nicht denkbar gewesen wäre — um das deutlich einzusehen, bedarf es eines etwas weiter ausholenden Exkurses in die Entstehungsgeschichte der reinen Instrumentalmusik.

Der erste Gebrauch, den man von Instrumenten in unserer Kunstmusik machte, war wohl der, dass man in kompliziert kontrapunktischen Vokalsätzen die Singstimmen dadurch unterstützte, dass man ihre Partieen von Blas- oder Streichinstrumenten mitspielen liess. Indem man dann dazu weiterging, in Ermangelung von Singstimmen diese durch Instrumente zu ersetzen, also Vokalkompositionen auf Instrumente übertrug, erhielt man die erste reine Instrumentalmusik, die aber noch keinerlei besonderen, von der Vokalmusik unterschiedenen Charakter hatte. Der eigentliche Instrumentalstil nahm vielmehr seinen Ausgang von solchen Instrumenten, deren Natur es nicht erlaubte, den Ton gleich der Singstimme auszuhalten, die dafür aber einen Vorteil gewährten, welcher der menschlichen Stimme nicht in gleicher Weise zu Gebote steht, nämlich den unbeschränkter freier Beweglichkeit. Wenn solche Instrumente, also z. B. die gerade zu jener Zeit, im 16. Jahrhundert so weitverbreitete Laute oder das Klavier, Vokalsätze entweder begleiten oder allein vortragen wollten, entschädigten sie sich für den Ausfall an gehaltenen Tönen durch Verzierung und Figuration, durch sogenannte Kolorierung. Diese Manier, deren Ausbildung späterhin auch das Bestreben des Virtuosen, seine Fertigkeit und Gewandtheit in der Behandlung des Instrumentes zu zeigen, fördernd entgegenkam, sie wurde dann auch auf solche Instrumente übertragen, bei denen jenes Bedürfnis,



aus der Not eine Tugend zu machen, ursprünglich nicht vorhanden gewesen war: auf die Streich- und Blasinstrumente. So bildete sich allmählich ein besonderer Instrumentalstil aus, dessen eigentümlicher Charakter, dem des gesanglich Getragenen gerade entgegengesetzt, die Tendenz nach möglichster Beweglichkeit, nach Auflösung des gehaltenen Tons in rasches Läufer- und Figurenwerk, d. h. mit einem Worte das Überwiegen des rhythmisch-figurativen über das melodisch-kantable Element immer mehr zur Geltung brachte.

Anderseits war im Laufe des 17. Jahrhunderts der begleitete Sologesang aufgekommen, der seinerseits ein ganz anders geartetes Vorbild für die reine Instrumentalmusik abgab. Indem man die Singstimme auf ein melodieführendes Soloinstrument übertrug und dieses von beziffertem Bass begleiten liess, gewann man eine Instrumentalmusik, die umgekehrt gerade in der genauen Nachahmung des kantablen Charakters des Sologesangs ihr Hauptverdienst erblickte. Diese beiden Arten laufen nun eine Zeit lang getrennt nebeneinander her. Die erstere, der figurierte eigentliche Instrumentalstil entwickelte die ihm eigentümlichen Formen vornehmlich in Anlehnung an die Körperbewegung des Tanzes aus — wie denn überhaupt in der Tanzmusik der eigentliche formelle Ausgangspunkt einer selbständigen, von der Vokalmusik ganz unabhängigen Instrumentalmusik zu erblicken ist — während jene zweite Art, der kantable Instrumentalstil natürlicher Weise auch in seinen Formen immer an eine Imitation der vokalen Formen des Liedes, der Arie u. s. w. gebunden blieb. So sehen wir denn, nachdem sich in der cyklischen Form der Sonate ein Schema ausgebildet hatte, das schliesslich auch für das Instrumental-Ensemble, Quartett, Symphonie u. s. w. obligatorisch wurde, wie diese Form sich aus Stücken zusammensetzt, die einen ganz verschiedenen, ja gegensätzlichen Charakter aufweisen. Während die beiden Ecksätze mit ihrer unaufhaltsamen lebhaften Bewegung jenem figurierten Instrumentalstile angehören, und der dritte Satz, das Menuett (oder Scherzo), sogar ein reines Tanzstück ist, giebt der langsame Satz dem Komponisten Gelegenheit, seine Instrumente singen zu lassen, die Gesangsmelodie auf das Orchester zu übertragen. Wir haben also als Urelemente der Symphonie auf der einen Seite den Tanz, auf der andern den Gesang, dort eine ganz veräusserlichte Musik, die nichts weiter sein will als die Bekundung der naiven Freude des Musikers an einem harmlosen „Spiel tönend bewegter Formen" —, hier eine ebenso innerliche Musik, die noch in unmittelbarer Fühlung steht mit der Erscheinung, der letzten Endes alle Musik ihre Entstehung verdankt, mit jenem primitiven Vorgange nämlich, in dem der Mensch ganz unwillkürlich von einer bis zum Überströmen ihn erfüllenden Stimmung dadurch sich befreit, dass er sie „laut" werden lässt.

Die eigentliche Grossthat des Symphonikers Beethoven — der übrigens gerade damit nur eine schon bei Mozart deutlich erkennbare Tendenz



weiter verfolgte und vollendete — besteht nun darin, dass er das figurative Element, die Musik als Spiel, gänzlich in dem melodisch-gesanglichen, der Musik als Ausdruck, untergehen und verschwinden liess. Beethoven hauchte der seelenlos gewordenen instrumentalen Figuration den warmen Lebenshauch der Melodie ein, er leitete den breiten Strom des ausdrucksvollen Melos, der seine Adagio-Sätze so wunderbar erfüllt, auch in die übrigen Teile über, bis er den gesamten Organismus der Symphonie durchflutete, in die entlegensten, verborgensten Winkel und Ecken eindrang und alles in Gesang auflöste. Musik als Spiel und Musik als Ausdruck waren zu einer Einheit verschmolzen, und zwar so, dass diese letztere über jene triumphierte, der Ausdruck das Spiel in seine Dienste nahm. Nun war auch die Instrumentalmusik vollständig das geworden, was der Gesang von jeher gewesen war, eine Seelensprache, eine Art der Mitteilung, in der das Menschenherz von seinen Freuden und Leiden, seinen Wonnen und Schmerzen erzählte, in der es alle seine tiefsten Geheimnisse offenbaren konnte, und zwar in einer Weise, die darin der Wortsprache so weit überlegen war, dass sie direkt das Gefühl bestimmte, dass sie das, wovon sie redete, nicht bloss bezeichnete, sondern gewissermassen die Sache selbst gab.

Eben diese That Beethovens, die das Wesen der Musik als Ausdruck entdeckte, hätte nun, so sollte man glauben, alle Programmmusik ein für allemal unmöglich machen sollen. Denn jetzt wusste man ja genau, was der eigentliche Zweck der Musik war, worin ihre eigentümliche Aufgabe bestand. Was die anderen Künste, Poesie wie bildende Kunst, in der Hauptsache nur auf einem Umwege zu erreichen vermögen, indem sie objektive Gegenstände und Vorgänge darstellen, schildern und beschreiben — nämlich unser Gefühl in sympathische Mitschwingungen zu versetzen — das gelingt der Musik ganz unmittelbar. Was und wie der Tondichter gefühlt hat, das überträgt er mit und in seinen Tönen direkt auf den Zuhörer, ohne dass er nötig hätte, wie etwa der Dichter, die einzelnen Vorstellungen, an die unser Gefühl gebunden ist, die objektiven Eindrücke, durch die es bestimmt wird u. s. w. als Vermittler des Gefühlsausdruckes benützen zu müssen. W e i l aber der Musiker diesen Umweg nicht braucht, wäre es das denkbar Unsinnigste, wenn er ihn trotzdem beschreiten wollte. Gerade das thut er aber doch offenbar, wenn er Programmmusik schreibt, d. h. sein Werk zu einem objektiven Vorgange oder Geschehen in Beziehung setzt, und statt an das Gefühl, sich an Phantasie und Vorstellung wendet. Es hat etwas Verwunderliches, dass gerade Beethoven, der wie keiner seiner Vorgänger das eigentliche Wesen der Musik, ihren von allen gegenständlichen Relationen losgelösten rein subjektiven Gefühlscharakter so überzeugend geoffenbart hatte, dass gerade er nicht nur selbst gelegentlich zum Programmmusiker wurde, — wenn auch n u r gelegentlich und niemals mit prinzipieller Konsequenz —, sondern vor allem auch dass er in Berlioz



einen Nachfolger fand, der seine Programmmusik geradezu als die notwendige Folge des symphonischen Schaffens seines Meisters hinstellte. Für dieses Rätsel giebt es nur eine Lösung, nämlich eben die Erkenntnis, dass die Nach-Beethovensche Programmmusik unmöglich als musikaliche Malerei, als ein Missbrauch der Musik zu gegenständlicher Schilderung — wie sie es vor Beethoven gewesen war — angesehen werden kann. Was das Wesen der neueren Programmmusik aber nun eigentlich ist, beziehungsweise welche Notwendigkeit Berlioz dazu zwang, nach Beethoven eine Richtung einzuschlagen, die scheinbar dem Geiste Beethovens so schnurstracks zuwiderläuft — um das deutlich einzusehen, dürfte es sich vielleicht empfehlen, nicht das Schaffen des französischen Meisters selbst, sondern das seines grossen Nachfolgers Franz Liszt einer eingehenderen Würdigung zu unterziehen. Denn Berlioz ist durchaus eine Übergangserscheinung. Er hat ein richtiges Gefühl, für das was not thut, aber vollständig vermag er die Fesseln einer alten einengenden Tradition noch nicht zu brechen. Gleich Moses sieht er von ferne das gelobte Land, aber sein Fuss durfte es nicht mehr betreten. Franz Liszt vollendete das Werk des Franzosen, indem er es von den ihm noch anhaftenden Schlacken befreite. Er ist derjenige, in dessen Schaffen das stilistische Ideal der neueren Programmmusik zum erstenmale rein und ungetrübt in die Erscheinung tritt, und deshalb eignet er sich vor allen anderen, mehr als sein Vorgänger Berlioz, und mehr als mancher seiner Nachfolger dazu, bei dem Versuche einer Lösung des Problems der Programmmusik als Führer zu dienen! —

Überblicken wir das gesamte symphonische Schaffen Liszts — das ebenso wie dasjenige Berlioz' ausschliesslich der Programmmusik gewidmet ist —, so fällt uns, wenn wir von aussen an diese Werke herantreten, zunächst ihre musikalische Form als etwas auf, das sie von den Schöpfungen seiner Vorgänger in charakteristischer Weise unterscheidet. Denn nicht nur hat Liszt die herkömmliche Sonatenform vollständig aufgegeben, sondern auch die neue Form, die an ihre Stelle tritt, zeichnet sich dadurch aus, dass sie keine Schablone ist, dass sie nicht ein für allemal feststeht, sondern in immer neuer Gestalt aus dem jedesmaligen Inhalte des Werkes selbst hervorgeht: der musikalische Gehalt wird nicht in eine konventionelle Form gepresst, sondern er schafft sich selbst diese Form so, wie er sie braucht. Und damit haben wir auch schon den entscheidenden Punkt erreicht: eben das poetische Programm benutzt Liszt als formgebendes Prinzip. Das Programm ermöglicht dem Tondichter eine immer wechselnde, von jedem Schematismus befreite, dem jeweiligen Geiste und Charakter des betreffenden Werkes genau entsprechende Formgebung. — Demgegenüber ist nun behauptet worden, dass die Selbständigkeit und damit auch der eigentümliche Wert und Reiz der Musik verloren gehe, wenn sie ihre Formen aussermusikalischen Ver-



hältnissen und Vorstellungen entlehne. Dieser Einwurf geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, dass die alten traditionellen Formen in dem Sinne rein musikalische gewesen seien, dass sie ohne Mitwirkung von irgend etwas Fremdem aus der Natur der Tonkunst selbst hervorgegangen seien, dass sie die Musik, ohne vorher durch Aussermusikalisches befruchtet zu sein, gewissermassen durch eine Art von Parthenogenesis hervorgebracht habe. Wenn dem so ist, wenn es in der That solche rein musikalische Formen giebt, welche die Musik in souveräner Machtvollkommenheit aus sich selbst heraus gestaltet, dann wird gewiss mit Recht die sogenannte „absolute Instrumental-Musik“ als reine und eigentliche Musik der Programmmusik als einer nicht ganz ebenbürtigen entgegengestellt, — womit allerdings über die Berechtigung dieser letzteren noch gar nichts entschieden wäre.

In Wahrheit giebt es nun aber gar keine Formen, die der Musik als solcher allein ihre Entstehung verdanken; die Musik ist schlechterdings unfähig, aus sich selbst heraus irgend etwas wie eine Form hervorzubringen. Wo immer wir einer festen und geschlossenen musikalischen Form begegnen, geht sie in ihrem Ursprung zurück entweder auf die Körperbewegung — wie im Tanz, Marsch u. s. w. — oder auf den Sprachvers wie in den musikalischen Liedformen. Wie die Musik früher realiter immer an das Wort oder an die Körperbewegung gebunden war und nur in deren Begleitung vorkam, so blieb diese anfängliche Verbindung wenigstens idealiter auch dann noch bestehen, als sich eine selbständige Instrumentalmusik aus der Vokalmusik einerseits, der Tanzmusik anderseits losgelöst hatte: durch ihre Formen verriet diese sogenannte absolute Instrumentalmusik jederzeit ihre Herkunft. Wenn also alle und jede musikalische Form ursprünglich einer an sich aussermusikalischen Beziehung ihre Entstehung verdankt, so leuchtet es ohne weiteres ein, dass man auch nichts Triftiges dagegen wird vorbringen können, wenn ein Komponist gleich Liszt ein poetisches Programm zum Zwecke der Formgebung benutzt. Wenn dieser einen „Tasso“ oder „Faust“ als „symphonische Dichtung“ komponiert, so verhalten sich in diesen Werken die durch den Titel angeregten poetischen Vorstellungen zu der Musik selbst genau so wie etwa die Vorstellung eines bestimmten, in der Folge und Anordnung seiner Bewegungen genau geregelten Tanzes zu den Tönen eines Haydnschen Menuetts: sie geben dem Komponisten für seine Musik den Rahmen und das haltende Gerüst, sozusagen den Stramin (Canevas), in dessen Maschen er seine musikalischen Gebilde einstickt.

Dies ist das Verhältnis, in dem bei Liszt die Form des symphonischen Kunstwerks zu seinem programmatischen Vorwurfe steht. Wie ist es nun mit dem Inhalte? Auch Liszt wollte nicht, — so wenig wie Berlioz — mit seiner Musik einfach das gewissermassen in einer anderen Sprache



wiederholen, was er mit seinem Programm schon in Worten gesagt hatte: sie wollten keineswegs die Darstellung des Dichters oder Malers, durch den sie sich zu ihren Werken begeistern liessen, bloss in Töne übersetzen; sondern sie waren sich sehr wohl bewusst, dass, was ihren Schöpfungen ästhetischen Wert verleihe, einzig und allein das sei, was sie als Musiker kraft des eigentümlichen Wesens ihrer Kunst Eigenes und Originales in der Behandlung ihrer Stoffe zu geben hatten. Ich sagte vorhin, dass Beethoven es war, der zuerst in überzeugendster Weise den unmittelbaren Gefühls- und Stimmungsausdruck als das innerste Wesen jeder Musik aufdeckte. Unter seinen Händen war auch die Instrumentalmusik eine Art von Sprache geworden, die zwar nicht wie die Wortsprache der Verständigung über äussere Gegenstände und Ereignisse, über begriffliche Verhältnisse u. dergl. diente, wohl aber eine direkte Mitteilung von Gefühlen erlaubte, wie sie eindrucksvoller und ergreifender nicht gedacht werden konnte. Obgleich diese Sprache gänzlich unfähig war, Objekte kenntlich zu bezeichnen, und sie deshalb die Gefühle rein als solche, in ihrer nackten Subjektivität, losgelöst von allem Gegenständlichen, an dem sie haften, sozusagen ohne jegliche „Motivierung" geben musste, so hatte sie sich doch allmählich zu einem Idiom entwickelt, das an Feinheit, unzweideutigster Bestimmtheit, unerschöpflichem Nuancenreichtum und individualisiertester Vielgestaltigkeit auf seinem Gebiete der Wortsprache zum mindesten nichts nachgab. Je mehr nun diese Fähigkeit der Instrumentalmusik, auch dem differenziertesten Gefühlsleben mit ihrem Tonausdrucke gerecht zu werden, wuchs, desto fühlbarer wurde dem Tondichter, dass die herkömmlichen Instrumentalformen, die einer Zeit ihre Entstehung verdankten, wo die Instrumentalmusik über den Ausdruck gewisser primitiver, allgemeiner Gefühle noch nicht hinausgekommen war, nun immer weniger genügen wollten. Um das vorhin gebrauchte Gleichnis zu wiederholen: die Maschen des Canevas, wie ihn die traditionelle Symphonieform darbot, sie erwiesen sich bald als zu weit für die zarten und subtilen Gebilde, die der Musiker darüber ausbreiten wollte, bald war aber auch der ganze Stickrahmen wieder zu eng, um die unendlichen Welten in sich aufzunehmen, die des Tondichters Brust bewegten und nach künstlerischer Gestaltung verlangten. Anderseits durfte aber auch der Komponist es nicht wagen, sich allzuweit von den gewohnten Formen zu entfernen, ohne befürchten zu müssen, dass er formaler Willkürlichkeit mit Recht beschuldigt und sein Werk selbst gänzlich unverständlich bleiben werde. Aus diesem Dilemma sollte nun die Progammmusik einen Ausweg gewähren, indem das poetische Programm, wie schon ausgeführt wurde, jenes tragende Gerüst zu liefern hatte, dessen der Musiker zu seiner Formgebungen unbedingt bedarf.

Wie nun der musikalische Inhalt zu diesen poetischen Vorstellungen sich verhält, ist damit ohne weiteres klar geworden: nicht diese selbst



will der Komponist in Tönen nachzeichnen, sondern einzig und allein auf das kommt es ihm an, womit er als Musiker wirklich etwas anfangen kann, auf ihren Gefühlsgehalt. Alle Dinge, soweit sie überhaupt unser Interesse zu erregen vermögen, haben eine Seite, mit der sie uns gefühlsmässig afficieren: diese Seite ist es, die der Programm-Musiker hervorkehrt. Und dies ist auch das Neue, was die Nach-Beethovensche Programmmusik von den früheren Versuchen auf diesem Gebiete scheidet. Nicht „musikalische Malerei" ist mehr das Endziel, sondern Gefühlsausdruck, und das Programm hat keinen anderen Zweck, als für den Ablauf, den Wechsel und die Aufeinanderfolge der einzelnen Gefühlsnuancen die motivierenden Vorstellungen dem Hörer an die Hand zu geben. Auch die eigentliche Tonmalerei ist nun etwas ganz anderes geworden: sie will die betreffende Sache, die sie nachahmt, nicht mehr bloss bezeichnen, so dass sie der Zuhörer wiederzuerkennen vermag, sondern jetzt fasst der Tondichter alles Hörbare und Sichtbare, das er in Tönen wiedergeben will, als ein Belebtes und Beseeltes auf. Wie Beethoven dem blossen Tonspiel der leeren Figuration den lebendigen Odem der Melodie eingehaucht hatte, so gewinnen nun auch unter den Händen der neueren Programmmusiker — und wieder ist es Liszt, bei dem das vor allem klar zu Tage tritt — es gewinnen nun auch jene imitatorischen Spielereien eine ernsthafte Bedeutung, auch sie werden Ausdruck, Träger von Stimmungen und Gefühlen. Alles, was er ergreift, wird von dem echten Musiker sozusagen anthropomorphisiert und subjektiviert. Die Nachtigall schlägt ihm nicht mehr bloss, sie klagt und seufzt in Liebe und Sehnsucht, die Lerche trillert nicht nur, sie jauchzt und jubelt in Lebenslust und Daseinsfreude, in dem Murmeln des Quells hört er ein Lied, das von Ruhe und Frieden singt, und das Stürmen und Rasen des Wetters wird ihm zum Abbild der Kämpfe seiner eigenen Seele. Mit Schiller könnte er sagen:

„Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.
Und teilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wieder gab den Kuss der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quelle Silberfall,
Und fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall."

Haben wir es also als feststehend zu betrachten, dass die neuere Programmmusik keineswegs mit der Dichtkunst oder Malerei in Wettbewerb treten will, dass es ihr durchaus fern liegt darzustellen, zu erzählen oder zu schildern*), dass sie vielmehr das Programm lediglich als formgebendes Prinzip benutzt, an seine Vorstellungen nur anknüpft, um das aus ihnen herauszuziehen, womit sie Gegenstand einer rein musikalischen Interpretation werden können, nämlich ihre Gefühlsseite, — so ist es klar, dass ein Komponist, wenn er sich z. B. an dem Werke eines Dichters begeistert und dessen Inhalt zur Grundlage einer symphonischen Schöpfung benutzen will, in den allermeisten Fällen dessen poetische Vorstellungen in der Gestalt, Ausführung und Aufeinanderfolge, wie sie vom Dichter in seinem Werke gegeben wurden, gar nicht ohne weiteres wird gebrauchen können. Denn gerade in dem Punkte, auf den es dabei wesentlich ankommt, in der Vermittelung von Gefühlen, verhalten sich Poesie und Tonkunst genau entgegengesetzt. Während der Dichter Gefühle eigentlich nur indirekt und gewissermassen auf einem Umwege vermitteln kann, — durch Beschreibung, Erzählung u. s. w., besteht das Eigentümliche der Tonsprache gerade darin, dass sie ganz unvermittelt zu unserem Herzen spricht. Nichts wäre daher verkehrter, als wenn der Programmmusiker in sklavischer

*) Franz Liszt hat diese Überzeugung ebenso sehr und ebenso entschieden theoretisch wie praktisch vertreten. In seinem bereits 1837 erschienenen Aufsatze über Robert Schumanns Klavierkompositionen heisst es einmal: „Es ist ersichtlich, dass Dinge, die nur objektiv der äusseren Wahrnehmung angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen, und dass der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektivieren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: haben sie dann etwa nicht eine eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik? und würde diese nicht imstande sein, sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen?" — Und wie wenig der Weimarer Meister mit denen einverstanden gewesen wäre, die meinen, dass die Tonkunst als Programmmusik ihre Souveränität aufgebe, zur Dienerin des dichterischen Programms herabsinke und, statt wie früher direkte Gefühlswirkungen anzustreben, nun auf associative gedankliche Wirkungen als ihren Hauptzweck ausgehe, mag folgende Stelle seiner geistvollen Studie über „Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie" beweisen (Ges. Schr. IV, 343): „Mag der Himmel verhüten, dass jemand im Eifer des Docierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müsste, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen."



Anlehnung an seine dichterische Vorlage alle diese Umwege mitmachen wollte, die dem Poeten durch das Wesen und die Ausdrucksmittel seiner Kunst aufgezwungen werden, die aber für den Musiker ganz überflüssig sind. Anderseits hat die Sprache der Musik immer einen allgemeinen, quasi abstrakten Charakter. So fein und reich sie heutzutags den Ausdruck des Gefühls selbst zu nuancieren und zu individualisieren vermag, so verhält sich doch das, was sie auszudrücken vermag, zu der Wirklichkeit des Gefühlslebens immer nur so wie die Ideen zu den realen Objekten der Erscheinungswelt in der Platonischen Philosophie. D. h. die Musik kennt nur Typen, keine Einzelfälle. Auch das kommt begreiflicherweise bei der Wahl und Ausgestaltung des Programms zu einem symphonischen Werke ausschlaggebend in Betracht: seine Vorstellungen und Situationen müssen etwas Allgemeines, Typisches haben — und zwar in noch viel höherem Grade als man dies ja wohl auch vom Dichter fordert —, wenn sie musikalischer Gestaltung zugänglich sein sollen.

Gerade in der Ausgestaltung der gewählten Programmidee erscheint nun Liszt besonders gross. Er war der erste, der es einsah, dass es nicht genüge, wenn sich der Musiker vom Dichter inspirieren lasse, sondern dass er sozusagen selbst zum Dichter werden müsse. Man sehe sich z. B. seine Faust-Symphonie an. In der Wahl dieses Stoffes liegt gerade nichts besonderes: dürfte es doch überhaupt wenige ernste Musiker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben, die sich nicht irgendwie von Goethes Faustdichtung zum Schaffen anregen liessen. Liszts Faustmusik selbst ist gewiss das Werk eines Genies, und niemand kann fester überzeugt sein von ihrer unvergleichlichen Grösse, als ich es bin. Aber doch sehe ich weder darin, dass Liszt gerade diesen Stoff gewählt, noch darin, wie er ihn ausgeführt, das eigentlich und schlechthin Wunderbare dieser grandiosen Schöpfung, sondern darin, wie er ihn angepackt hat. Beim Faust wie bei allen übrigen symphonischen Werken des Meisters ist es der „Ton-Dichter“ im allereigentlichsten Sinne des Wortes, der am meisten mein Staunen erregt, — ich meine die Art und Weise, wie Liszt als Musiker dichtet, wie er seinen poetischen Stoff mit dem Auge des Musikers anschaut, um ihm diejenige Gestalt zu geben, die eine rein musikalische Interpretation ermöglicht, — wie er vereinfacht, verallgemeinert, idealisiert und stilisiert, um die bunte, verwirrende Mannigfaltigkeit der zahllosen Erscheinungen und Gestalten, die des Dichters der realen Erscheinungswelt so unendlich viel näherstehendes Werk ihm darbietet, auf wenige Grundzüge und Hauptlinien zurückzuführen, die aber trotz ihrer Einfachheit den eigentlichen tiefsten Gehalt des dichterischen Vorwurfs vollkommen erschöpfend wiedergeben, wie er z. B. den ganzen Faust reduziert auf die Gegenüberstellung dreier verschiedener Charaktere — Faust, Gretchen, Mephistopheles —, wie ihm diese Charaktere zu



typischen Repräsentanten ewiger Weltmächte — der Erde, des Himmels und der Hölle — werden, und mit welcher Sicherheit er in dieser Gegenüberstellung die eigentliche Grundtendenz des Goetheschen Gedichtes zu unmittelbarem Gefühlsverständnisse bringt, darin liegt das unerhört Neue und so ausserordentlich Folgenreiche des Lisztschen Verfahrens.

Gerade hier war sein genialer Vorgänger Berlioz noch in einem Irrtum befangen gewesen. Gewiss stand auch der grosse Franzose schon ganz auf dem Boden der Beethovenschen Kunst, gewiss war er kein blosser musikalischer Illustrator im Sinne der alten Programmmusik: vielmehr wusste er sehr wohl, dass es sich bei der Musik letzten Endes — mag sie wie immer an die Aussenwelt anknüpfen — einzig und allein um den Gefühlsausdruck handelt, — aber welche notwendigen Konsequenzen sich aus dieser Voraussetzung für die Benutzung eines poetischen Programms ergaben, das war ihm noch nicht klar geworden.

Einerseits wusste er nicht, dass der Hauptnutzen, den ein poetisches Programm dem Symphoniker gewähren kann, darin besteht, dass er es als formgebendes Prinzip benutzt: Berlioz blieb nur allzuerst noch in dem traditionellen Schema der „klassischen" Symphonieform stecken, und kam dadurch in die schlimme Lage, weder seinem programmatischen Vorwurfe noch den formalen Anforderungen jener konventionellen Form voll entsprechen zu können: es kam eine gewisse Halbheit heraus, die niemand wirklich befriedigen konnte. Anderseits schloss Berlioz sich aber auch wieder allzueng an den Dichter an, er folgt ihm nicht selten auf Schritt und Tritt, ohne zu ahnen, dass das eigentümliche Wesen der Tonkunst ein ganz anderes Verfahren verlangt. So kommt es, dass sich bei Berlioz neben Dingen, die auch in formaler Beziehung schlechthin meisterhaft sind — ich erinnere nur an die „Scene aux champs" der Phantastischen Symphonie und den Pilgermarsch des Harold — dass sich daneben stilistische Ungeheuerlichkeiten finden, wie sie z. B. seine an genialsten Einzelzügen doch so reiche dramatische Symphonie „Romeo und Julia" als Ganzes schlechthin ungeniessbar machen.

Sehen wir nun schliesslich noch zu, welche Folgerungen sich aus unserer Auffassung des Wesens der Programmmusik ergeben für die Art und Weise, wie derartige Werke vernünftiger Weise zu hören und zu geniessen sind. Zunächst und vor allem vergesse man niemals das goldene Wort Richard Wagners: Musik sagt niemals „Das bedeutet", sondern immer „Das ist"; sie redet nicht von dem, was sie uns mitteilen will, sondern giebt uns die Sache selbst. Kein Musiker, der wirklich einer ist — also auch z. B. ein Richard Strauss*) nicht, — will uns bloss

*) Gewiss hat allerdings auch kein zweiter neuerer Programmmusiker so viel gethan, um zu diesem Missverständnisse zu verleiten. Bewegt er sich doch oft so lange und mit solcher Vorliebe an jener der realen Welt zugekehrten Aussenseite der



Charaden aufgeben, deren glückliche Lösung uns doch nur ein höchst kindliches Vergnügen bereiten könnte: so „modern“, so fortschrittlich sie sich immer gebärden mögen, dass es nicht Aufgabe der Musik sein kann, Gemälde zu entwerfen und Geschichten zu erzählen, das wissen heute alle, die ihren Beethoven und Liszt wirklich verstanden haben.

Ob es dem Komponisten gelingt, mit seinen Tönen unser Gefühl zu bestimmen, unser Herz zu rühren, darauf kommt es auch bei der Programmmusik schliesslich einzig und allein an. Desshalb soll sich der Zuhörer bei solchen Werken möglichst unbefangen dem Genusse der Musik als solcher hingeben, seine Gedanken und seine Aufmerksamkeit auf die Töne lenken, ihrem Wechsel und ihrer Aufeinanderfolge nachgehen, damit sie ihm das sagen, was sie ihm als Töne zu sagen haben. Nicht soll er aber bei jeder einzelnen Tonfigur fragen, was der Komponist damit „gemeint“ habe, und erwarten, dass sich auf diese Frage in Worten eine wirklich befriedigende Antwort geben lasse: denn hätte der Komponist nicht etwas sagen wollen, was erschöpfend und vollkommen adäquat in Worten überhaupt unmöglich gesagt werden kann, so hätte er gewiss gedichtet oder ein Feuilleton geschrieben und nicht komponiert.

Also wäre das Programm für den Zuhörer ganz wertlos, und die einzig richtige Parole hiesse: die Ohren auf und die Programmbücher zu? Doch wohl nicht. Denn so fest ich auch davon überzeugt bin, dass selbst den radikalsten Erzeugnissen moderner Programmmusik gegenüber sehr viele, die jetzt während der Aufführung ängstlich im Programm nachlesen

---

Musik, wo sie einseitig zu dem Verstande spricht und nur noch „associative“ ästhetische Wirkungen ausübt, dass man sich bisweilen versucht fühlen könnte zu glauben, dass all diese mehr oder minder geistreichen Witze und Spielereien ihm eigentlich die Hauptsache seien. Aber ganz geht er doch niemals in ihnen unter: dazu ist er eben viel zu sehr echter und ganzer Musiker. Eine Gefahr, mit der Strauss selbst nur spielt, die aber, wenn Unberufene in seiner Richtung über ihn hinaus noch weiter gehen würden, leicht einmal drohend werden könnte, wird man auf alle Fälle nicht verkennen dürfen: ähnlich wie unsere Tonkunst im Laufe ihrer geschichtlichen Entwickelung schon einmal nahe daran war, ihr eigentliches, tiefstes Wesen gänzlich zu verleugnen, und statt an das Gefühl sich fast ausschliesslich nur mehr noch an den kombinierenden Verstand zu wenden anfing — im musikalischen Formalismus, der an Hanslick seinen ästhetischen Wortführer hatte, — so könnte es leicht geschehen, dass in der Programmmusik jenes Aussenwerk, das dem echten Musiker nur als Anknüpfungspunkt dient, mit dessen Hilfe er die Beziehung zu seinem poetischen Vorwurfe herstellt, einmal die Hauptsache wurde und den Gefühlsausdruck gänzlich überwucherte und verdrängte. Das wäre dann ohne Zweifel eine Verirrung: aber auch sie würde kaum zu Klagen über das „Ende“ der Musik berechtigen. Der nächste musikalische Genius der Zukunft würde das Unheil, das sie angerichtet, wieder gut machen, und nichts als die Vorteile, die auch sie in Gestalt einer heute noch kaum auszudenkenden Erweiterung und Raffinierung der musikalischen Ausdrucksmittel bringen müsste, würde verbleiben.



und über der mühsamen Kontrolle, was in jedem Augenblick gerade „dran" sei, gar nicht zu einem wirklich geniessenden Hören kommen, denen die „Widersacher" wichtiger sind als der „Held", und die den „Don Quixote" vor lauter „Hammeln" nicht sehen, dass sie viel besser daran thäten, wenn sie sich gar nicht um das Programm bekümmerten, so glaube ich trotzdem, dass ein vernünftiger Zuhörer auch aus der Lektüre des Programms Nutzen ziehen kann, wenn er nur nicht zuviel von ihm erwartet. Zunächst sind ja die Titelüberschriften oder die erläuternden Bemerkungen, die ein Programmmusiker seinem Werke mitgiebt, gar nichts anderes als etwa die Satzbezeichnungen der einzelnen Teile einer klassischen Symphonie. Man giebt auch diese dem Zuhörer in die Hand, weil man glaubt, dass diese Bezeichnungen ihm eine wenigstens ungefähre Vorstellung erwecken könnten von dem, was er zu hören bekommen wird, dass er durch sie auf das zu Erwartende einigermassen vorbereitet und damit sein Verständnis erleichtert würde. Etwas anders kann und will das Programm nun auch nicht leisten. Gewiss sagt etwa „Tasso, Lamento e trionfo" in gewisser Beziehung mehr — in anderer allerdings auch wieder weniger — als „Allegro moderato, Andante con variazioni, Menuetto, Rondo", — aber über eine höchst allgemeine und unbestimmte Anregung geht eine solche Titelbezeichnung nicht hinaus.*)

Aber so höre ich einwenden, die Tonmalereien, das schildernde Detail, wenn diese in ihrer Bedeutung vom Zuhörer nicht erkannt werden, so kann er das betreffende Programmmusikwerk doch unmöglich verstehen? Freilich kann er das, und ich bin fest überzeugt, dass man auch hierin den Wert programmatischer Auslegung und Ausdeutung gemeinhin weit überschätzt. Wir haben ja gesehen, dass der echte Musiker, auch wenn er mit seiner Tonmalerei und ähnlichem an die Aussenwelt anknüpft, doch jederzeit es verstehen muss, diese Dinge so zu vertiefen und zu verinnerlichen, dass sie nicht blosse Malerei bleiben, sondern selbst zum Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen werden. Wenn wir nun die äusseren Beziehungen solcher malenden Einzelheiten kennen, so ist es gewiss insofern ganz gut, als diese Kenntnis uns die Orientierung in dem Werke erleichtert. Aber unbedingt erforderlich zum musikalischen, d. h. rein gefühlsmässigen Verstehen seines Inhaltes ist sie nicht. Ja, ich möchte soweit gehen zu behaupten, dass ein Werk der Programmmusik, das — um verstanden zu werden — des Programms durchaus bedarf, das auch nach mehrmaligem Hören und eingehenderem Studium einem musikalischen Menschen nur dann einleuchtet, wenn er seine aussermusikalischen Beziehungen kennt, dass ein solches Werk als durchaus verfehlt zu betrachten ist. Gewiss

*) Eingehendere und ausführlichere Programme, wie sie z. B. Berlioz bisweilen noch anwendete, sind mit Liszt immer seltener geworden und heute fast gänzlich verschwunden.



kann es einem noch bei Berlioz manchmal so gehen, dass man den musikalischen Faden verliert und, um überhaupt nur weiter zu kommen, zu den Einzelheiten des Programms seine Zuflucht nehmen muss: aber bei Liszt und seinen berufenen Nachfolgern — zu denen ich trotz allem gerade auch Richard Strauss mit in erster Linie rechnen möchte — wird einem das niemals passieren. Und historisch betrachtet, dürfte es vielleicht das grösste Verdienst des Weimarer Meisters sein, dass er mit seiner Weiterführung und Vollendung der programmmusikalischen Bestrebungen Berlioz' — wie auf einem anderen Gebiete Richard Wagner mit seinem musikalischen Drama — ein für allemal den Beweis erbrachte, dass echte Musik in keinerlei Verbindung, die sie eingeht, aufhört reine Musik zu sein und als solche zu wirken, dass sie aber eben darum auch keine solche Verbindung zu scheuen braucht, und dass sie — je unbefangener und rückhaltsloser sie sich einer solchen Verbindung hingiebt — um so eher hoffen darf, ihr eigenstes Wesen nicht nur in ungetrübter Reinheit zu bewahren, sondern auch um neue Kräfte und Fähigkeiten zu bereichern und zu vermehren.





Um dem ewigen Jammer über den Verfall der Gesangskunst, der nun seit über 50 Jahren von den Gesanglehrern und Kritikern besprochen wird, ein Ende zu machen, will die Zunft der Gesanglehrer an das Kultusministerium eine Petition behufs einer staatlichen Prüfung richten. Will man sich über ein zukünftiges Prüfungsamt für Gesanglehrer ein Bild machen, so scheint es angebracht, das Wesen des Gesanglehrers historisch-kulturell darzulegen.

Was hat man bislang, d. h. die Geschichte, unter dem Begriff „Gesanglehrer" verstanden? Und in welchem Verhältnisse steht der moderne oder der zukünftige „Gesanglehrer" zum historischen? — Ein Blick in die alten italienischen, französischen und deutschen Bücher, die über Gesang handeln, zeigt uns, dass einerseits der Gesangunterricht lediglich ein Musikunterricht war, in welchem neben sehr kurz verfassten Anordnungen über Stimme das eigentliche Studium mit musikalischen Ausführungen in Form von Skalen, Trillern und Solfeggien ausgefüllt wurde, dass andererseits die Verfasser dieser Schulen meistens Musiker, (Kantoren, Kapellmeister, ja sogar Konzertagenten) waren. Selten ist eine Schule aufzufinden, welche von einem berühmten Sänger verfasst ist. Und selbst da, wo ein Lablache, ein Rokitansky, ein Alois Mieksch uns Schriften über Gesang hinterlassen haben, erfahren wir über das Studium der Stimme so gut wie nichts; auch hier wurde der Gesangunterricht zum Musikunterricht gemacht, indem man, von einer schönen und grossen Stimme ausgehend, diese durch Skalen- oder Solfeggienstudien zu bilden gedachte.

Man hat bis auf den heutigen Tag noch immer ein Schlagwort im Munde, sobald man im Gegensatz zu dem modernen Verfall der Gesangskunst eine gute, alte Zeit benennen will, eine Zeit, in welcher gleich der Antike das Schönheitsideal eines Kunstgesanges bestanden haben soll. Dieses Schlagwort ist: Die altitalienische Schule. Es ist dieses aber, wie ich schon des öftern betont habe, ein Schlagwort lügenhaften Charakters! Nicht allein dass uns die sog. Altitaliener nicht ein Werk hinterlassen haben, welches Fundamentalsätze über die Stimmbehandlung aufstellt — Fundamentalsätze, welche wegen ihrer Richtigkeit in alle Ewig-

keit anzuerkennen wären — die neueste Forschung hat ergeben, dass diese „berühmten" Lehrer, an ihrer Spitze Porpora, Musiker waren, selbst nicht gesungen haben und nur insofern einen Instinkt für richtige Stimmbehandlung besassen, als sie genialen Naturalisten d. h. Sängern mit grossartig veranlagten Stimmmitteln ihre von Natur glücklich liegende Stimme nicht zu verschieben suchten. Schon der alte Hauser suchte das Märchen von dem unglaublichen Atem der altitalienischen Sänger (vgl. Farinelli) dadurch zu verscheuchen, dass er auf die grenzenlose Unnatur der damaligen Gesangskunst hinwies, nämlich auf das ekelhafte Kastratentum. Mögen auch kirchliche Momente das eigentliche Motiv der Kastration junger Knabensänger gewesen sein — mulier taceat in ecclesia! — durch die Kastration wurde ein derartig unnatürliches Verhältnis zwischen Lunge und Kehlkopf geschaffen, dass Letzterer in seiner kinderartigen Beschaffenheit zu der grossgewordenen Lunge sich wie ein sehr kleines Ventil zu einem mächtigen Ballon verhielt. Notgedrungen musste der Atem ein schier endloser werden. Und nun erleben wir das traurige Schauspiel, dass Gesanglehrer, wie der weitbekannte, sonst hochzuachtende Nehrlich, diese Kastratenkunstücke als Vorbilder hinstellen! Ja, man hatte jenes historische Blatt von Porpora aufgefunden, welches dadurch so interessant erschien, als dieser altitalienische Gesangsmeister auf dieses einzige Blatt alle Übungen während eines 7jährigen Studiums aufgezeichnet haben soll. Da nun thatsächlich die neuere Stimmbildungskunst festgesetzt hat, dass das eigentliche Singstudium aus keinem Buche gelernt werden kann und sämtliche Übungen während eines 7—10jährigen Studiums, schriftlich fixiert, nur ein Blatt beanspruchen, so trieb mich die Neugierde, jenes Blatt von Porpora einmal genauer anzusehen. Ich liess mir es aus London von dem dortigen berühmten Stimmenbildner Charles Lunn, der jenes historische Blatt gegen den Preis von 3 Mk. zu verkaufen hatte, kommen. Was enthielt es? Ich dachte, einige Notizen über die Probleme der Registerverschmelzung, über den Vokaldualismus, über das Fassen des Tones mit oder ohne Konsonanten etc. vorzufinden. Nichts von alledem! Das historische, weltberühmte Blatt Porporas bestand aus mehreren Blättern, die Skalen und sonstige Tonfolgen im missa di voce enthielten (natürlich auf dem allerschwierigsten Vokal a)!! Also ein ganz gewöhnliches Notenblatt, das auch für eine Violine geschrieben sein konnte! — Die sog. altitalienische Methode ist, um mit Nietzsche zu reden, eine gemeine Fälscherei, die deshalb so schwer aus der Welt zu schaffen ist, weil sie so alt, so mysteriös, so ganz gemacht für die Dunkelmänner unserer Zeit erscheint.

Als zweite grosse Gesangsphase kann man jene betrachten, während welcher eine Patti, Nielson, ein Wachtel u. s. f. als Sterne geglänzt haben. Sie ist leichter zu erkennen und kann schneller analysiert werden, da

sie nicht älter ist als ein halbes Jahrhundert. Man hat diese Phase die neuitalienische, auch die französische genannt. Einer ihrer Hauptvertreter war der Impresario d. h. der Kaufmann Strakosch aus Paris. Sein der Nachwelt hinterlassenes Werk „Die zehn Gebote der Musik". (Für die Entwickelung, Vervollkommnung und Erhaltung der Stimme, denen die glänzende Carriere seiner berühmten Schüler zuzuschreiben ist. Anm. des Herausgebers M. Le Roy) ist eine tolle Ironie auf sein eigenes System. Das Buch enthält Handschriften berühmter Sängerinnen, die Abbildung der lächerlichen breiten Lachstellung des Mundes, Turnübungen und einen Haufen Noten — unglaubliche Kompositionen. Das 1. Gebot dieser Schule, also die allererste Übung enthält zugleich das Schwierigste, was eine „gebildete" Stimme leisten kann. Das Ansetzen des Vokals a im missa di voce, und das im ganzen Umfange der Stimme! Nun kann man zugeben, dass ein so gottbegnadetes Instrument, wie es der Droschkenkutscher Wachtel besessen hat, die strafbaren Musik- und Tonsinn schädigenden Übungen machen konnte — aber welch ein Hohn ist diese Schule auf die wahrhafte Kunst, wenn man durch diese Musikstücke einen Sänger auszubilden gedenkt? Welche Masse schöner Stimmen muss an diesen hinterlistigen, durch das Dunkel des Gebietes und die verfluchten Berühmtheiten kaum zu erkennenden Klippen gescheitert sein! Strakosch, der reiche, talentvolle Kaufmann, zu dem ein Wachtel, eine Nikita und Patti dankbaren Gemütes emporgeschaut haben, ist längst gestorben. Ob seine Methode mit der ewig lächelnden Mundstellung noch lebt?

Mit dem zweiten Hauptvertreter der neueren französischen Schule, Emanuel Garcia, kommen wir zu den physiologischen Momenten der Gesangskunst. Der Entdecker des Kehlkopfspiegels war ein spekulativer Kopf. Als Nichtsänger suchte er das Geheimnis der Gesangskunst „wissenschaftlich" zu ergründen. So sehr nun sein System veraltet ist, ja, direkt unbrauchbar, so kann doch nicht geleugnet werden, dass mit Garcia die Tonbildung in der Gesangstechnik in den Vordergrund gerückt wurde. Dadurch geriet man unbewusst aus dem Musikunterricht heraus. Man begann mit der Physiologie, also mit einer Wissenschaft, welche mit Kunst d. h. Musik nichts zu thun hatte. Aber wie verkehrt und fruchtlos das ganze Beginnen war, hat die Geschichte an den Ausläufern dieser Schule bewiesen, vor allem an der Erbin dieses Systems — an Pauline Viardot-Garcia. Ich habe durch den Umstand, dass ich begabte langjährige Schülerinnen dieser musikalisch genialen Frau in Behandlung bekam, den Beweis in den Händen, dass die Schule Garcia die Wege, die zu der wahren Gesangskunst, zu dem losen und vollen Tone führen, nicht kennt, dagegen solche einschlägt, welche der Stimme eine gefahrbringende Flachheit und Halsigkeit anerziehen. Daran ändert nichts, vor allem nicht die Zahl der sog. berühmten Schüler. Auch von einem

Strakosch gingen berühmte Schüler aus. Schüler als Beweis einer Methode anzugeben, ist, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen, ebenfalls eine bewusste oder unbewusste Falschmünzerei, indem man bis auf den heutigen Tag den sog. Naturalismus nicht erforscht und festgestellt hat — jene eigentümliche Erscheinung, nach welcher die berühmtesten Sänger keinen Lehrer gehabt haben.

Kommen wir in unserer Skizze auf Deutschland, so finden wir, dass die Geschichte der Gesangskunst dieses Landes im Vergleich zu dem Auslande die jüngste ist und in ihren gesamten Vertretern bis auf Hey und Müller-Brunow ausländisch — undeutsch erscheint. Die Sache selbst musste es mit sich bringen, dass es zu einem Zustande nebelhaftester Art kam, indem der Deutsche in seinem angeborenen Schöpfungsdrange, in seinem Suchen nach Originalität fortwährend mit dem Ausländischen, mit der sog. italienischen oder französischen Gesangs m a n i e r sich abzufinden hatte. In dieser historischen Erscheinung liegt zunächst die einfachste und natürlichste Erklärung, warum es zu den sog. M e t h o d e n gekommen und warum wiederum diese Methoden sich gegenseitig auf das Heftigste bekämpfen. Seit dem ersten und zugleich bedeutendsten Gesangsmeister Deutschlands, Friedrich Schmitt (München 1850) existieren eine Unmenge Gesangsmethoden. Wirft man einen Blick auf die seit 50 Jahren erschienenen Bücher über Gesang, so kann man einen gelinden Schauer nicht los werden. Die Sache wird aber noch umheimlicher, wenn wir die Vorreden der vielen Gesangschulen lesen. Alles kämpft, alles streitet, alles verspricht alles! — In der Erscheinungen Flucht ist der ruhende Punkt nicht zu finden. Ich will die bekanntesten Verfasser nennen: Friedrich Schmitt, Julius Hey, Julius Stockhausen, Hening, Iffert, Arlberg (Schweden), Müller-Brunow, Garsó. Und der Kampf sieht so aus:

Hey contra Stockhausen und Müller-Brunow.
Müller-Brunow contra Stockhausen, pro Garsó.
Garsó contra Müller-Brunow und Friedrich Schmitt.
Hening contra und pro alle.
Iffert contra Stockhausen, Müller-Brunow.
Friedrich Schmitt contra Stockhausen.
Arlberg contra Alle.
u. s. f. u. s. f. u. s. f.

Das ist die kultur-historische Seite des staatlich zu prüfenden Gesanglehrers! — —

Gehen wir auf den modernen Gesanglehrer ein wenig näher ein, so ist es sicherlich interessant, zu beobachten, wie ein Mensch überhaupt „G e s a n g l e h r e r" wird. Eine Studie reizvollster Art!



Man kann Arten von „Gesanglehrern" feststellen und sagen: Es giebt

1. Gesanglehrer, die selber nicht singen können, also keine Stimme besitzen, aber gute Musiker, vor allem so in der Klaviertechnik vorgeschritten sind, dass sie fast alle Gesangskompositionen begleiten können. Diese Leute haben — durch das Umgehen mit bedeutenden Sängern — sich ein gewisses Gehör angeeignet, sie haben manch vortrefflichen Vergleich im Munde — für sie giebt es ein Stimmbildungsstudium nur insofern, als es auf Glück und Zufall beruht. Hauptsache bleibt der Vortrag — der Musikunterricht. Die Zahl dieser Gesanglehrer ist Legion. Sie setzt sich aus Kantoren, Kapellmeistern, Oberregisseuren u. s. f. zusammen. Das Urteil dieser Leute stützt sich immer auf sog. Erfahrung! —
2. Gesanglehrer, die ehemals Sänger oder Sängerinnen von Beruf waren. Eine nicht minder erhabene, aber auch ebenso gefährliche Erscheinung wie No. 1! Meistens vermag diese Art nicht Klavier zu spielen, kann instinktives musikalisches, aber auch unmusikalisches Empfinden haben. Selber eine derartige „Schule" genossen, dass sie frühzeitig der Öffentlichkeit ein schmerzliches Lebewohl sagen mussten, sind sie gezwungen, mit den oft noch schönen Resten ihrer Stimmmittel Gesangunterricht zu geben. Da sie meist gar keine wissenschaftliche und stimmliche Bildung genossen, muss naturgemäss ihr Unterricht ein gefährlicher werden. Und selbst wenn sie dem Ursprunge ihres Stimmverlustes nachgehen, fleissig und mit Ernst in die eigentliche Kunst der Stimmbildung eindringen wollen — sie müssen dennoch Stümper und Pfuscher bleiben, da man im Alter so gut wie nichts mehr mit der Muskulatur erreichen kann. Das Resultat ist: die Phrase in tonbildnerischer Hinsicht und evtl. der Geschmack im Vortrag. Wie sich No. 1 auf die sog. Erfahrung beruft, so sucht diese Art Lehrer jeden Zweifel mit dem Worte „ehemalige Praxis" totzuschlagen.
3. Gesanglehrer, die man, um sie sogleich in der Hand zu haben, als die „Prinzipienmänner" bezeichnen kann. Wenn ihnen ein etwas gelehrter Charakter anhaftet, so verfassen sie teils aus Eitelkeit, teils aus Liebe zur Menschheit eine Gesangschule. In dieser Gruppe finden wir ebenso viele Nichtsänger wie Sänger. Jenachdem der Grundgedanke ihres Prinzips ist, kann man von ihnen als von Talenten oder Narren sprechen. Meistens beruht das Prinzip auf ihrer eigenen Entdeckung. Diese bauen sie des Breiten — selten des Tiefen! — aus, geben dem Prinzipe fast immer einige Bände Noten bei — und die Welt ist um eine grosse Gesangschule reicher. Ist das Prinzip ein „Kniff", so wird es zu einem Broschürchen verarbeitet. Sicher ist, dass fast alle diese Gesanglehrer „Eigene" sein



wollen. „Meine" Methode! „Ich" behaupte! Ich, Ich, Ich und nochmal Ich! Das ist die Hauptsache. — Nur muss man aber nicht glauben, dass man es mit dieser Gruppe mit Charlatanen und Dummköpfen zu thun hat. Wir finden wohl etliche darunter, aber in der Mehrzahl sind es achtbare Menschen, ja viele zeigen eine universelle Bildung. Gestritten wird aber immer, geleistet wenig, eben weil das Prinzip gewahrt werden muss. Um ein sachliches Bild zu geben, so sei an einige Methoden erinnert, die wohl die bekanntesten sind. Während eine Gesangschule von der Tiefstellung des Kehlkopfes alles Heil abhängig macht, zeigt die andere auf den Hauptfaktor des Tones, auf die Nasenresonanz. Jene erklärt die Zungenlage für das wichtigste Moment, diese schreibt eine lächelnde, jene eine vorgestreckte Mundstellung vor; ohne diese ist kein Heil in der Welt. Während diese Methode 5—8 Jahre den Pianoton kultiviert, um selig zu machen, lehrt die andere das Gegenteil. Hie Zwerchfellatmung, hie Flankenatmung! u. s. f. u. s. f.

Glücklich, wer von seinen Gaben,
Solch einen Vorteil ziehen kann.

Und dieses komische, oft ebenso gebildete wie ungebildete, selten zu fassende Wesen, von dem das Heil der Gesangswelt abhängen soll und ohne welches, oder besser, trotz welchem die grossen und grössten Sänger und Sängerinnen Triumphe gefeiert haben — dieses historisch nicht fassbare und jetzt noch weniger verständliche Wesen, genannt Gesanglehre, will man von Staatswegen untersuchen und evtl. für vernünftig und allwissend erklären!

Die Geschichte wie die alltägliche Erfahrung zeigen, dass man das Problem der Gesangskunst bis auf den heutigen Tag nicht gelöst hat. Und selbst wenn es zu einer Lösung kommen würde, die Gesangskunst lässt sich nie und nimmer „staatlich" prüfen. Eine Norm, eine Schule, als fertiges System gedacht, wird es in alle Ewigkeit nicht geben. Denn das Geheimnis, welches hinter jeder Kunstleistung auf diesem Gebiete ruht, entschleiert keiner ausser dem Genie, und da dieses so selten und meist unverstanden in die Erscheinung tritt, bleibt für die Masse, die ständig unter Schule d. h. Zwang stehen muss, mithin dem Genie antipodisch ist, so gut wie nichts übrig. — Ich deutete schon darauf hin, dass unsere berühmtesten Sänger keinen Lehrer gehabt haben. Derartiges ist in keiner anderen Kunst denkbar! Nehmen wir vergleichsweise die Instrumentalkunst. Die für diese Kunstgattung geborenen Genies finden meist feste Normen vor, sie sprengen dieselben, erweitern sie, wenn die bisherige Technik ihrem geistigen Schwunge nicht genügt (cf. Liszt). Aber bewusst arbeiten und zwar im Schweisse ihres Angesichts technisch arbeiten

müssen sie alle! Und der gottbegnadete Sänger? Technik giebt's überhaupt nicht. Einen Lehrer, der ihm die Unvollkommenheit seiner Naturanlage praktisch nachweist, giebt es ebenfalls nicht. Das eigentliche Studium ist das Partieenstudium. Dieses besorgt der Kapellmeister, und die Erde dreht sich weiter, gleichviel ob noch soviele Gesangschulen existieren und noch soviele Recensenten schreien, dass dieser Gesang nicht fehlerfrei sei.

Fragen wir nun einmal jene Leute, welche den Staat um Hilfe anrufen, wie sie sich ein derartiges Prüfungsamt vorstellen! Wessen Schule soll die alleinseligmachende sein? Alle augenblicklich vorhandenen Methoden sind, wie ich nachgewiesen, einander feindlich gesinnt. Nehmen wir z. B. an, dass das Prüfungsamt aus Gesangsprofessoren bestände, welche ihre Methode auf sog. physiologischer Grundlage aufgebaut haben. Sofort wären namhafte Gesanglehrer, ehemals berühmte Sänger, mit dem Beweise da, dass physiologische Kenntnisse nicht allein unnütz, sondern sogar schädlich sind. Ein Dogma der Kunst von Staatswegen aufzwingen wollen, ist ebenso für die Kunst totbringend wie für die Menschheit lähmend. Und damit komme ich auf den Kern der Sache! Was bedeutet Gesangskunst?

Sobald jemand in irgend einer Kunstgattung thätig ist, so sagen wir: Der Mann ist Maler, Geiger, Pianist u. s. f. Gleichviel ob solch ein Mann neben seiner Thätigkeit als schaffender Künstler noch thätig ist — wir sagen nicht: der Mann ist Mallehrer u. s. f. Es versteht sich bei allen Kunstgattungen von selbst, dass der Künstler jederzeit auch Lehrer sein kann. Und es wäre somit besser, wenn wir sagen: Der Mann ist Sänger. Wer nun richtig und somit schön singt, muss auch eine bestimmte Schule durchgemacht haben, vermöge welcher er auch lehren kann. Aber hiermit stossen wir auf das grosse X: Wer kann beweisen, was man unter „Schönsingen" zu verstehen hat? Da das Geheimnis, zu dem echten Ton und somit zum künstlerischen Gesange zu gelangen, lediglich im Gehör zu suchen ist, man aber das Hören weder aufzeichnen noch sonst wie beweisen kann, so ist dem Prüfungsamt jeder Boden entzogen. Man muss es selber erfahren haben, wie verschieden und falsch selbst unsere berühmten Gesangsprofessoren hören, und man wird über die Absicht, die Luft durch ein sog. Prüfungsamt reinigen zu wollen, lächeln müssen. Ich entsinne mich, dass ich einstmals mit dem verstorbenen Professor Schulze-Strelitz, dem Herausgeber der Fachzeitschrift „Der Kunstgesang", in Streit kam, den ich sehr gut hätte vermeiden können, wäre ich von der Thatsache ausgegangen, dass es keine zwei gleichen Ohren giebt, und im Hören das eigentliche nicht beweisbare Talent verborgen liegt. Wir sassen zusammen im Stadttheater in Leipzig und hörten uns Lohengrin an. Der damalige Tenor schrie in der hohen Lage, während er in der

Mittellage seine Kraft durch einen festgepressten Gaumenton offenbarte. Mein Nachbar, Prof. Schultze-Strelitz, schien diese schwerwiegenden Fehler nicht zu hören, er fand die Stimme „schön gebildet". Der Sänger hat nur den einen, ihm widerwärtigen Fehler als Lohengrin — er hatte zu kurze Beine! Und so könnte ich eine Menge Beispiele aus meiner Praxis anführen, wo ich schlechte Ohren bei weitbekannten Gesanglehrern vorfand, aber auch zugleich den Protest gegen diese Thatsache. Jeder glaubt eben richtig zu hören! Dass er schlechtere Ohren hat oder überhaupt keine, das ist sein letzter Gedanke. Dem angeborenen und entwickelten Gehör entspricht aber stets der Weg der Stimmentwickelung. Hält ein Lehrer die hohe Lage eines Tenors für fehlerfrei, so ist eine Bildung nicht notwendig. Zufällig kommt derselbe Tenor in die Hände eines anderen Lehrers und dieser hört, dass der hohe Ton ein gepresster ist. Um den falschen Ton zu heben, muss er Mittel und Wege einschlagen, die der erste Lehrer gar nicht kennt und wertschätzt, weil sein Ohr, sein schlecher Tonsinn a priori jede Bildung verurteilt. Diese Verschiedenheit im Hören erklärt naturgemäss auch die für den Laien auffallende Meinungsverschiedenheit über den Gesangslehrer. Denn der That, also der Methode geht immer die Idee, der Tonsinn voraus. Und dieses Hören selber, obwohl eine conditio sine qua non für unsere Kunst, bleibt immer noch unbrauchbares Moment, solange es nicht durch die langjährigsten Studien entwickelt ist. — Nun könnte jemand sagen, dass eine Prüfung in der That doch möglich sei und dass das Singen selber schliesslich sogar von Musikern beurteilt werden kann; denn der schöne Ton sei zugleich der musikalische. In dieser Meinung lebt Charles Lunn in London, der folgendes Motto seiner Schule beifügte: „Bevor du dich einem Lehrer anvertraust, lass ihn zeigen, was er kann. Eine schöne, mit Meisterschaft gebildete Stimme zeigt dir den tauglichen Mann." Sehr richtig! Aber die leidige Erfahrung spielt uns auch hier einen Streich; es ist die Erfahrung mit dem sog. Naturalismus. Ich erwähnte vorhin schon, dass unsere berühmten Sänger grösstenteils keinen Lehrer gehabt haben — wenn man von einem Partieenstudium absieht. In der That bringt die Natur fortwährend wunderschöne Stimmen hervor. Die geborenen Sänger singen meist so, dass jeder Musiker dieses ihr Singen für das Produkt einer grossartigen Schule hält. Diese geborenen Sänger werden aber gewöhnlich die schlechtesten Lehrer; sie singen schön und überzeugend vor und verlangen das gleiche von den Schülern, gleichviel ob deren Naturalismus auf derselben oder — was von ungeheuerer Tragweite ist — auf minderwertiger Stufe steht als der ihrige. So ist mir in Deutschland ein Gesangsprofessor bekannt, der selber einen fast idealen Brustton (besonders in der hohen Lage) jederzeit vormachen kann, selber ein ausgezeichneter Opernsänger war, aber sämtliche Stimmen, darunter die vorzüglichsten, entweder zur Schlaffheit malträtierte oder mit ihren



Fehlern auszubilden suchte d. h. zum Partieenstudium zwang. Nichtsdestoweniger war sein Ruhm ebenso gross wie seine Schülerzahl; sein oft meisterhaftes Vorsingen war die Falle, in die fast alle Zuhörer gingen. — Wir sehen, auch dieser Weg wird nicht zum Ziele führen, um so weniger, als uns die Geschichte unzweideutig zeigt, dass die talentvollsten Gesanglehrer nie eine hervorragende Stimme von Natur besessen, meist nur kurze Zeit der Öffentlichkeit angehört haben oder gar nie öffentlich aufgetreten sind.

Zugegeben nun, dass die „Methode“ ebenso wenig wie die Leistung als Sänger einen Massstab dem staatlichen Prüfungsamt in die Hand zu geben vermögen, so wäre doch das Leistungsvermögen des Gesanglehrers nach seinen Schülern zu beurteilen. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Aber es giebt in der Kunst keine grössere Falschmünzerei als das Nennen der Schüler behufs Beweis für die Richtigkeit der Lehre. In dieser Erkenntnis sagt schon treffend Müller-Brunow: „Gebt mir eine Nikita, und ich bin ein berühmter Lehrer!“ Das, was einen durch seinen Naturalismus ausgezeichneten Sänger gross macht, ist nicht das Verdienst der Methode. Aber wie die Fallgrube bei vielen Lehrern die eigene schöne Kehle ist, so bleibt hier das verstrickende Element jener von Natur mit schöner Stimme begabte Schüler. Also auch dieser, der letzte Prüfstein entgleitet unseren Händen. Und das Resultat unserer Betrachtungen?

So lange es nicht feststeht, dass jeder Gesanglehrer ein Sänger sein muss — gleichviel welcher Gattung, wenn nur ein Kunstsänger, — dass es ferner nur einen Weg für die Bildung der Stimmen geben kann trotz der verschiedenen Veranlagung, dass dieser Weg genau die Probleme einer Stimmbildung angiebt und bei jedem begabten Schüler vollkommen löst, dass schliesslich dieser Weg von der Mehrzahl aller Fachsänger als der einzig richtige erprobt und anempfohlen wird — so lange diese einfachen Thatsachen nicht feststehen, wird es nie und nimmer zu einer Reinigung auf diesem Gebiete kommen. Hat man aber die Wege gefunden, so ist ein Prüfungsamt nicht von Nöten; denn die grosse, schöne Kunst spricht durch sich selbst, beweist sich durch die einzige That, von ihr ist jeder begabte Mensch ohne weiteres überzeugt, während der Talentlose sie auch bei staatlicher Sanktion nie begreifen wird. Jene Gesanglehrer aber, welche ihre Forderung nach einer staatlichen Prüfung jetzt mit so grosser Entschiedenheit vertreten, sind entweder von einem himmelschreienden Idealismus eingenommen oder hegen in ihrer gänzlich unkünstlerischen Veranlagung die Furcht, eines Tages könne ihnen der Atem ausgeblasen werden — nicht durch die Masse der pfuschenden Kollegen, sondern durch ein Prüfungsamt, welches nicht der Staat, sondern die Kunst selber errichtet hat.





JOH. SEB. BACH
ALS DICHTER UND ZEICHNER

Von Prof. Herm. Ritter-Würzburg

Universalität des Geisteslebens, die heutzutage immer seltener zu werden scheint, finden wir besonders häufig bei Männern, der Renaissancezeit. Giotto, Lionardo da Vinci, Michel Angelo waren Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person. Kunsthistoriker, Architekt und Maler in einer Person war Giorgio Vasari. In Occagna erblickten wir zugleich den Maler und Bildhauer, sowie in Benvenuto Cellini den Bildhauer und berühmtesten Goldschmied seiner Zeit. Aus den Sonetten Michel Angelos ersteht uns dieser Meister als bedeutender Dichter, und Lionardo da Vinci zeigt sich uns in seiner Proportionslehre als hervorragender Gelehrter. Beide grossen Männer waren bei all ihrem Kunstschaffen noch ausübend in der Musik, und es ist Thatsache, dass Lionardo da Vinci bei Ludovico Sforza ursprünglich als Lautenspieler und Improvisator angestellt war. Man erinnere sich an Goethe, der neben seiner Eigenschaft als Denker und Dichter ein tüchtiger Zeichner war. Welche stimmungsvolle Landschaften hat uns Meister Gottfried Keller hinterlassen. Ebenso war der plattdeutsche Dichter Fritz Reuter ein vorzüglicher Zeichner. Beispiele solcher Art liessen sie noch manche anführen. So erscheint es wohl auch denkwürdig, unseren grossen Joh. Seb. Bach als Universalisten betrachten zu können, denn auch dieser vereinigte neben seiner einzig dastehenden Begabung auf dem Gebiete der Tonkunst noch die Gabe des Dichtens und Zeichnens, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen. Allerdings sind dieselben nur die beiden einzigen, die wir besitzen, aber sie genügen vollkommen, um die Fähigkeit zu erkennen. Bekanntlich war J. S. Bach durch den Besuch der Lüneburger Partikularschule von St. Michael, in welche er 1700 als Schüler des „Chorus symphoniacus“ eintrat, mit einer tüchtigen allgemeinen Bildung ausgerüstet und es ist daher wohl nicht gerade zu verwundern, wenn wir den Meister der Töne auch einmal als Dichter und Zeichner erblicken.

Der Mode seiner Zeit entsprechend, hat Bach unter dem etwas weitschweifigen Titel: „Klavierübung, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und andere Galanterien, denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt von Johann Sebastian Bach,



Hochfürstl. Anhalt-Köthenschen Kapellmeister und Direktore Chori Musici Lipsiensis, Partita I. 1726 J. S. Bach“ eine Anzahl Musikstücke geschrieben, diese Komposotionen „Musikalische Erstlinge“ genannt und dem durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn zu Sachsen, Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien, Herrn zu Bernburg und Zerbst u. s. w. gewidmet. Dieser Prinz, dem Bach seine „geringe Musikalische Erstlinge“ aus „unterthänigster Devotion“ zugeeignet hatte, war aber ein ganz junges Herrchen, wie aus folgenden demütigen und naiven Alexandrinern hervorvorgeht, die die Widmung poetisch ergänzen:

„Durchlauchtigst zarter Prinz, den zwar die Windeln decken,
Doch den ein Fürstenblick mehr als erwachsen zeigt,
Verzeihe, wenn ich dich im Schlafe sollte wecken,
Indem mein spielend Blatt vor dir sich niederbeugt.
Es ist die erste Frucht, die meine Saiten bringen,
Du bist der erste Prinz, den deine Fürstin küsst.
Dir soll sie auch zuerst zu deinen Ehren singen,
Weil du wie dieses Blatt der Welt ein Erstling bist.
Die Weisen dieser Zeit erschrecken uns und sagen,
Wir kämen auf die Welt mit Winseln und Geschrei,
Gleichsam als wollten wir zum voraus schon beklagen,
Dass dieses kurze Ziel betrübt und kläglich sei.
Doch dieses kehr' ich um und sage: das Getöne,
Das deine Kindheit macht, ist lieblich, klar und rein;
Drum wird dein Lebenslauf vergüngt, beglückt und schöne
Und eine Harmonie von eitel Freude sein.
So, hoffnungsvoller Prinz, will ich dir ferner spielen,
Wenn dein' Ergötzungen noch mehr als tausendfach,
Nur fleh' ich allezeit, wie jetzt den Trieb zu fühlen,
Ich Durchlauchter Prinz, Dein tiefster Diener Bach.“

Das den Beilagen dieses Heftes beigefügte Bild „Opferung dem Schlafe“, eine Sepiazeichnung des grossen Thomaskantors, ist jedenfalls einem Album entnommen, aber weder Zeit und Ort der Entstehung sind zu ermitteln. Immerhin zeigt diese Arbeit eine über das gewöhnliche Mass hinausgehende Begabung für ideales Sehen und Darstellung des in der Idee Erschauten. Trefflich gezeichnet ist sowohl die Gruppe der Schlafenden auf den Stufen eines Tempels, als auch die Luftperspektive wirksam wiedergegeben ist. Auch der Baumschlag und die Wiedergabe des Architektonischen zeugen von einem scharfen Malerauge, das sich sogar auf einen Urenkel Bachs gleichen Namens vererbt hat. Dieser Nachkomme Joh. Sebastians lebte als bejahrter Mann am Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts als Zeichner und Lithograph in Bonn a. Rh. und sah dem ersten Klassiker deutscher Tonkunst sogar sehr ähnlich.







OPFERUNG DEM SCHLAFE. NACH EINER SEPIA-ZEICHNUNG VON JOHANN SEBASTIAN BACH

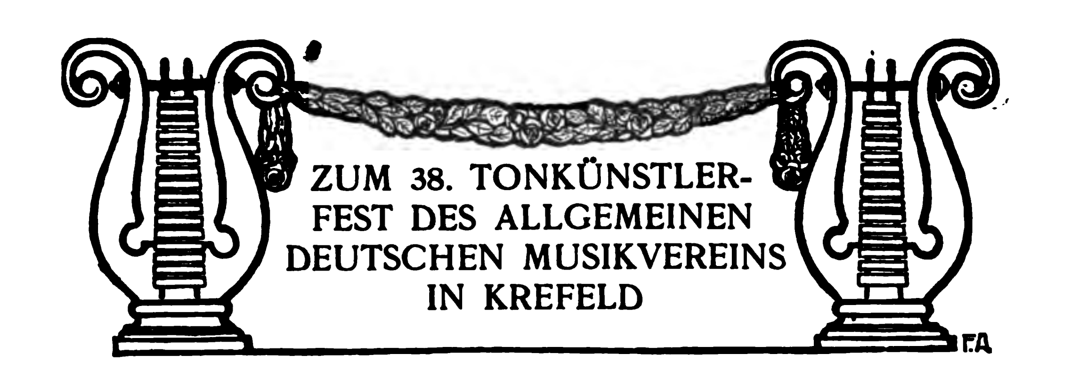
NEUE TEXTAUSGABEN DER DRAMEN RICHARD WAGNERS

Von Wolfgang Golther-Rostock

In den Bayreuther Blättern XXIII, 1900 S. 274 ff. habe ich darauf hingewiesen, dass die Textausgaben der Wagnerschen Werke meist ganz ungenügend sind, da sie meist nur wie gewöhnliche „Opernbücher" ohne alle Sorgfalt und in geringer Ausstattung gedruckt wurden. Zwar haben wir in den Gesammelten Schriften schöne Drucke der Dichtungen, die aber bekanntlich im Wortlaut vom Bühnentext erheblich abweichen. Darum waren sorgsame Bühnenausgaben, die den endgültigen Text des vollendeten Dramas durchaus zuverlässig darbieten, sehr wünschenswert. Solche Ausgaben mussten dem Wortlaut der Partitur engstens sich anschliessen. Aber selbst zwischen Partituren und Klavierauszügen giebt es noch allerlei Schwankungen. Sänger, Regisseure und Kapellmeister, soweit sie überhaupt solche „Kleinigkeiten" wie den Text beachten, kommen oft einzelnen Lesarten gegenüber in arge Verlegenheit. Was gilt für die Regie, was für den Sänger? Der sachkundige Zuhörer vernimmt nur allzu oft gesungene Druckfehler oder er bemerkt gar in Beleuchtung, Regie u. drgl. die Folge einer falschen Lesart. Diesem Übelstand wäre leicht abzuhelfen durch Veranstaltung philologisch genauer Buchausgaben der Dramen, die den Text der Partitur mit sämtlichen Bühnenweisungen enthalten, aber dort, wo die Partitur ein offenbares Versehen hat, auch berichtigen. Die Verleger von Rienzi, Holländer und Tannhäuser, von Lohengrin und Tristan, die Herren A. Fürstner und Breitkopf und Härtel haben in dankenswerter Weise die Berechtigung unserer Forderung alsbald anerkannt und jetzt sehr schöne neue Ausgaben hergestellt, die allen diesen Anforderungen entsprechen. Diese Bücher treten nun an Stelle der alten schlechten „Operntexte", die hoffentlich bald ganz verschwinden. Der Zuhörer bekommt ein würdig ausgestattetes Buch in die Hand, in dem genau das steht, was auf der Bühne geschieht oder geschehen soll. Das Drama tritt ihm schon im Buch als die wichtigste und wesentlichste Hauptsache entgegen; der „Text" ist nicht mehr bloss eine gleichgültige Zugabe zur „Oper". Die Regisseure und Sänger aber erhalten in unsren neuen Ausgaben die zuverlässigste Grundlage, genau so wie sie im Bayreuther Festspiel gilt. Jeder muss danach Regiebuch oder Rolle durchsehen und berichtigen oder ergänzen. Bei der Ausführung der Arbeit zeigte sich

immer deutlicher, wie nötig sie war. Im Rienzi, der überhaupt zum erstenmal als Sonderdruck vollständig erscheint, sind die verschiedenen Partiturausgaben bezw. Bearbeitungen, über die ich nächstens in der „Musik" berichten werde, durch besondere Zeichen im Druck nebeneinander kenntlich gemacht. Vom Tannhäuser erschienen, entsprechend der alten und neuen Partiturfassung, zwei Bücher. Zum erstenmal überhaupt kam der Wortlaut der Pariser Bearbeitung zum Abdruck. Bisher war er nur aus Partitur und Auszug zu ersehen. Denn auch der Druck der Gesammelten Schriften genügte hier gar nicht, da er nur im allgemeinen, nirgends im einzelnen stimmte. Die missverständliche Benennung „Oper" fehlt vom Holländer ab auf unsren Textausgaben, wie sie auch im Bayreuther Festspiel nicht angewandt wird. Möge diese neue Ausgabe an Ausführenden und Zuhörenden die erhoffte Wirkung thun, die Erkenntnis der dichterischen Grösse Richard Wagners, von der jede richtige Aufführung zuerst und zunächt ausgehen muss, klären, stärken und vertiefen!





Der Allgemeine Deutsche Musikverein ruft in diesem Jahr seinet Mitglieder vom 6. bis 10. Juni zusammen, und die Stadt Krefeld ist es, in deren Mauern diesmal das 38. Tonkünstlerfest abgehalten wird.

Auf das ansehnliche Alter von 43 Jahren kann heute der Allgemeine Deutsche Musikverein*) zurückblicken; 1859 waren es Franz Brendel — damals Herausgeber der von Robert Schumann begründeten Neuen Zeitschrift für Musik — und Louis Köhler, die den Grundstein legten, und am 4. und 5. Juni desselben Jahres fand in Leipzig das erste Musikfest statt. Die Seele des Vereins aber wurde Franz Liszt; er gab dem Unternehmen das Profil; seine unermüdliche Wirksamkeit, die auf die Förderung der zeitgenössischen Produktion in erster Linie gerichtet war, schufen dem Allgemeinen Deutschen Musikverein seine überragende Bedeutung.

Förderung der Lebenden! Das ist der Kern und der Zweck der Bestrebungen dieses Vereins. Davon wird auch die diesjährige Tonkünstlerversammlung, die erste unter seines neuen Präsidenten Richard Strauss' Vorsitz, Zeugnis ablegen.

Krefelds städtischer Musikdirektor, Theodor Müller-Reuter, der seit nunmehr neun Jahren die musikalische Entwickelung der kräftig aufblühenden rheinischen Stadt verdienstvoll leitet, hat der diesjährigen Veranstaltung seine ganze Kraft rastloser Vorarbeit gewidmet. Er ist der Festdirigent, dem Gustav Mahler, Richard Strauss, Engelbert Humperdinck und Max Schillings zur Seite stehen.

Was den Besuchern des Festes an musikalischen Darbietungen bevorsteht, hat „Die Musik" auf Seite 1475 bereits aufgezählt: nicht weniger als 31 lebende Komponisten kommen zu Wort — eine Heerschau über das musikalische Schaffen Jungdeutschlands!

Eine Reihe derjenigen Werke, die das Hauptinteresse der diesjährigen Tonkünstlerversammlung hervorrufen werden, soll hier in Erläuterungen

*) Näheres über das Wesen des Vereins, seine Zweigvereine, seine Bibliothek, Unterstützungszwecke, Vertretungen, die zu erwerbende Mitgliedschaft etc. entnehme man den Satzungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die von Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen sind.



und Einführungen, zum Teil aus den Federn der Komponisten selbst, geboten werden. Liszts Christus und Gustav Mahlers Dritte Symphonie sind die Kulminationspunkte des Programms.

FRANZ LISZT: CHRISTUS

Oratorium nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie für Soli, Chor, Orgel und grosses Orchester.

Das vor ungefähr einem Halbjahrhundert von Liszt komponierte Oratorium Christus teilt mit vielen bedeutenden Musikwerken das Schicksal, lange Zeit verkannt gewesen und unaufgeführt geblieben zu sein. Die Bedeutung Liszts als Komponist wurde viel umstritten. Das hielt die Vorsichtigen ab; die stark konfessionelle katholische Färbung des Werkes; gab zudem Grund genug, in protestantischen Kreisen und Gegenden das Verständnis nicht allein der Zuhörenden, sondern auch Ausübenden zu erschweren. Erst nachdem in den letzten Jahren Christus von spürnasigen Dirigenten mit Erfolg aufgeführt wurde, beginnt sich allgemeineres Interesse dem Oratorium zuzuwenden. Ist Christus der Zeit seiner Entstehung nach zwar kein junges Werk, so gilt es doch noch als Novität und beginnt nach 50 Jahren bei den Konzertvereinsvorständen ein Lustgefühl hervorzurufen, da es sich zum zugkräftigen Kassenstücke auswächst.

Über die Entstehung des Oratoriums ist nicht allzuviel zu sagen. Die heute in der Partitur als No. 6 stehenden Seligpreisungen (Beati pauperes spiritu) sind der Keim des Werkes, sie wurden 1856 in Weimar komponiert und dort erstmalig aufgeführt. Nach 10 Jahren war das ganze Werk vollendet, am 29. Mai 1873 fand in der Stadtkirche zu Weimar die von Liszt geleitete erste Aufführung statt.

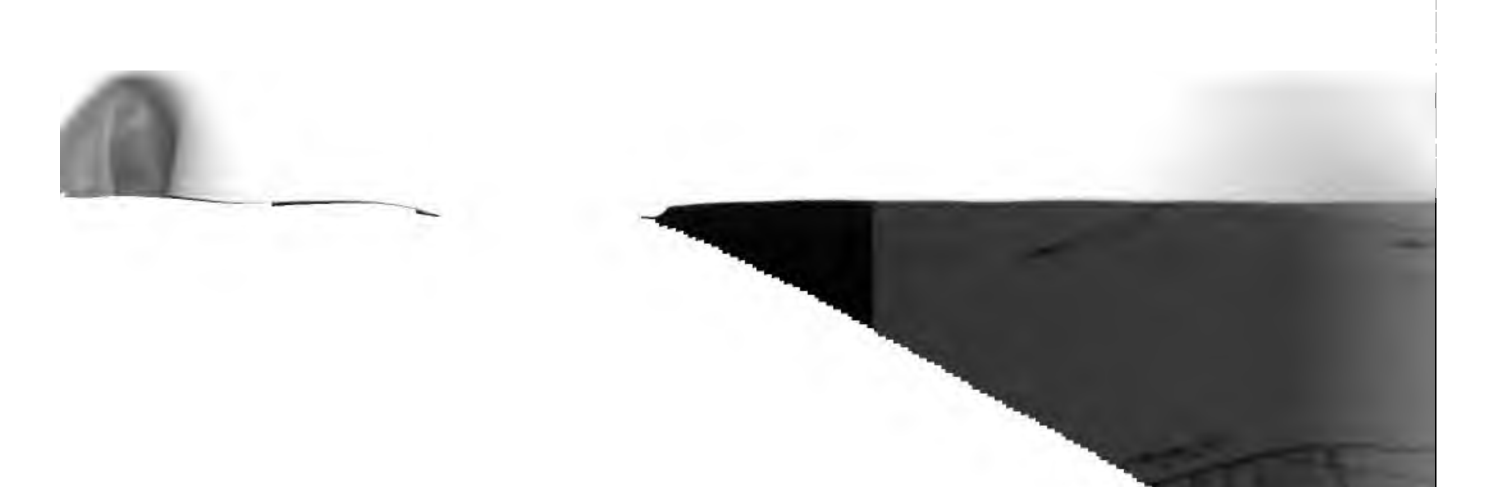
In der Anlage und Ausführung weicht Liszt ganz erheblich von den Bahnen ab, die andere bei der Komposition des gleichen Stoffes beschritten. Eine Aufrollung des dramatisch bewegten Lebens des Gottsohnes ist Liszts Oratorium nicht. Christus selbst tritt nur mit wenig Worten im „Wunder", später im „tristis est anima mea" auf; den solistischen Teil der Seligpreisungen hat man sich auch als aus Christus' Mund kommend zu denken. In Instrumentalstücken und Chören, deren Inhalt natürlich an Begebenheiten im Leben Christi anknüpft, zeigt sich im Spiegelbilde ein Reflex dieses Lebens; mehr epische Breite als dramatische Konzentration beherrscht Liszts Christus.

Viel Phantastisches, Unrichtiges ist über unser Werk geschrieben und gedruckt worden, ein zuverlässig richtiges Textbuch existierte noch bis vor ganz kurzer Zeit nicht. Wer sich über alles dies eingehend zu unterrichten wünscht, dem sei die Lektüre des im vergangenen Jahre erschienenen neuen Textbuches empfohlen, in dem sich alle Nachweise über die Entlehnungen liturgischer Melodieen etc. befinden.*) In dem uns hier zur Verfügung stehenden Raume können wir nur in gedrängtester Kürze eine Inhaltsübersicht geben.

Das Oratorium zerfällt in drei Teile: 1. Weihnachtsoratorium, 2. Nach Epiphania, 3. Passion und Auferstehung.

Der erste Teil, Weihnachtsoratorium, enthält 5 Stücke: Einleitung (rorate coeli), Pastorale und Verkündigung des Engels, stabat mater speciosa, Hirtengesang an der

*) Christus. Neues Textbuch, herausgegeben und mit musikalischen, literarischen und liturgischen Erläuterungen versehen von Theodor Müller-Reuter. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.





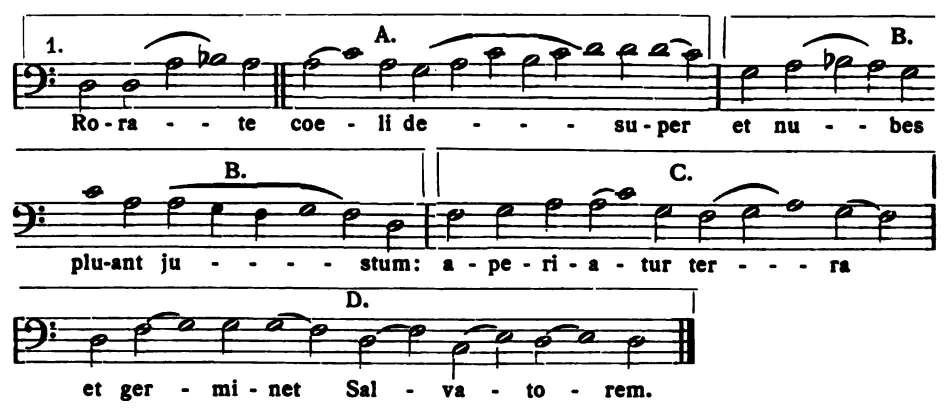
Krippe, und „Die heiligen drei Könige" (Marsch). Er bringt vorwiegend Instrumentalmusik und birgt in dem stabat mater speciosa ein Juwel homophonen siebenstimmigen Chorsatzes.

Der zweite Teil, Nach Epiphania, enthält wieder 5 Stücke: Die Seligpreisungen, pater noster, die Gründung der Kirche, das Wunder und den Einzug in Jerusalem. Die beiden Chorstücke (Seligpreisungen und pater noster) sind die wertvollsten Nummern des Werkes.

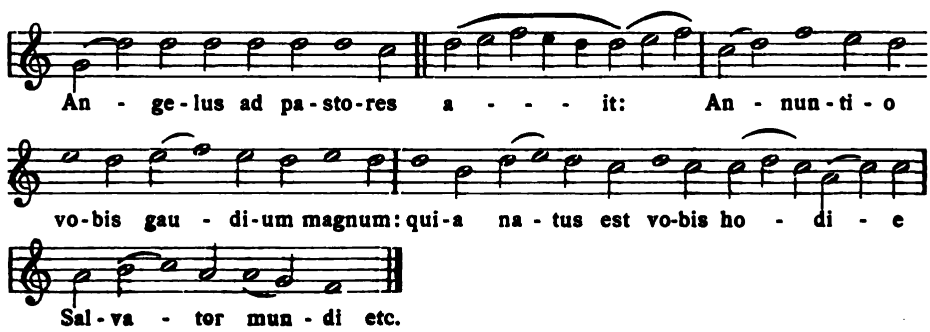
Der dritte Teil, Passion und Auferstehung, besteht aus 4 Stücken: tristis est anima mea, stabat mater dolorosa, Osterhymne und resurrexit. Das stabat mater dolorosa ist das umfangreichste Stück des Oratoriums, eine der gehaltvollsten Kompositionen dieses uralten Textes überhaupt.

Einen grossen Teil des thematischen Materials zum ganzen Werke entlehnte Liszt der katholischen Liturgie und alten kirchlichen Weisen. Die Kenntnis dieser Entlehnungen ist zum Verständnis des Werkes unbedingt erforderlich.

Die Orchestereinleitung (No. 1 der Partitur) ist mit der Jesaiaschen Prophezeiung: „rorate coeli desuper, et nubes pluant justum; aperiatur terra et germinet salvatorem" (Tauet ihr Himmel von oben, die Wolken mögen regnen den Gerechten; die Erde thue sich auf und sprosse den Heiland) überschrieben. Diesem Instrumentalstücke liegt die kirchliche Intonation

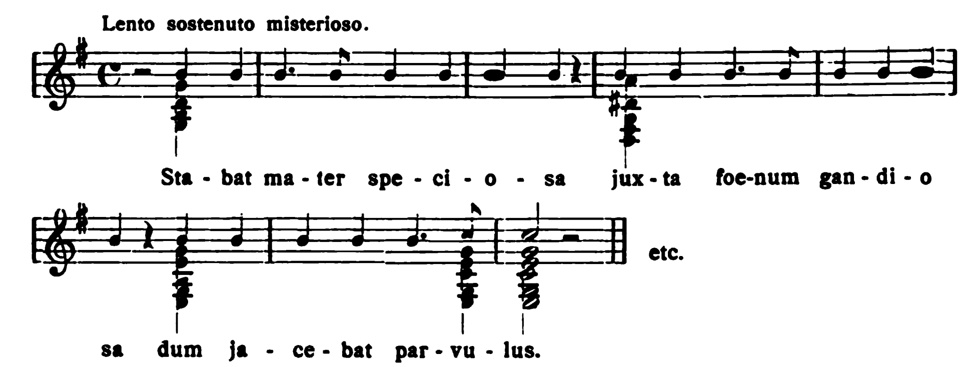


notengetreu zu Grunde; Liszt verwendet sie in vier getrennten Abschnitten, die oben durch A, B, C und D gekennzeichnet sind. No. 2 des Werkes „Pastorale und Verkündigung" schliesst unmittelbar an die Einleitung an, beginnt mit dem thematischen Material des Abschnittes A und benutzt später eine der vielen liturgischen Intonationen des Alleluja. Die dem Pastorale folgende Verkündigung des Engels (Sopran-Solo)



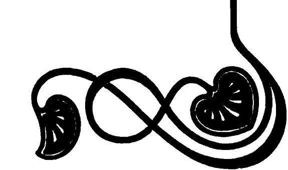
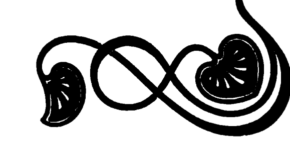
ist wieder notengetreu der Liturgie entnommen, selbstverständlich aber mit veränderter, dem modernen Taktsystem entsprechender Deklamation; auch die mit den Worten facta est cum angelo anhebende Fortsetzung der obigen Antiphon entspricht genau der kirchlichen Intonation. Der später folgende Text der Verkündigung gloria in excelsis etc. ist dem Chor übergeben, der in weitausgesponnenem Alleluja, stets mit Verwendung der kirchlichen Themen, des Lobpreisens kaum ein Ende findet.

No. 3: „stabat mater speciosa“ ist in seinem textlichen Teile der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Sequenz stabat mater dolorosa, nachgebildet. Dort ist es die schmerzbeladene Mutter am Kreuze, hier die hoffnungsfreudige an der Wiege ihres Sohnes, der der Inhalt der Dichtung gilt. Im speciosa sind direkte Entlehnungen an die Liturgie nicht nachzuweisen, wenngleich nur ein von der Musik seiner Kirche völlig durchdrungener Katholik ein solches Stück zu schreiben befähigt sein konnte. Der psalmodierende Charakter der ersten Strophen drückt dem ganzen Stücke den Stempel weltvergessener Entrücktheit auf:



Langsam schreiten Melodie und Harmonie in engstem Raume fort und verharren in dieser Weise, mehrfach Dur mit Moll vertauschend und Tonart wechselnd, während der ersten fünf Textstrophen. Von der sechsten Strophe an wird die Stimmführung lebendiger, von der neunten an das Kolorit wärmer; stetige Steigerung führt zu dem Höhepunkte: Inflammatus et accensus. Am Schlusse verhaucht das Stück bei den Worten quando corpus morietur etc. Feierliches Amen mit voller Orgel bildet den letzten Beschluss. Die Begleitungen zu dem speciosa, den Seligpreisungen und pater noster führt die Orgel aus, nur hier und dort eingreifend und leise unterstützend. Die Aufgaben für den Chor sind sehr heikel, vollendete Beherrschung der Deklamation und des Rhythmus bis zum Vergessenmachen der Taktstriche, grösste Klangschönheit und Reinheit der Intonation sind die Bedingungen, ohne deren Erfüllung die Stücke nicht jene zauberhafte Wirkung haben können, die ihnen innewohnt. In wirkungsvoller Weise wird der Chor jetzt durch 2 Orchesterstücke, No. 4 Hirtenspiel an der Krippe (Pastorale), No. 5 Die heiligen drei Könige (Marsch), abgelöst. Beide sind ausserordentlich lang geraten, vielfach mit Variationen über das nicht sehr interessante thematische Material durchzogen. In dem Hirtenspiel an der Krippe verwendet Liszt zum zweiten Thema ein altes Kirchenlied (Sternlied der heiligen drei Könige), das sich in einem Paderborner Gesangbuch vom Jahre 1617 findet. Hinsichtlich der dazu gehörigen und fernerhin zu erwähnenden Notenbeispiele und spezielleren Erläuterungen müssen wir ein für allemal auf das bereits besprochene Neue Textbuch verweisen. Bei dem Pastorale haben Liszt zweifellos Phantasieen umgaukelt, die schrankenlos in Raum und Zeit walten; das Stück will kein Ende nehmen. Auch der Marsch der heiligen drei Könige leidet an diesem übermässig langen Tonspiel, wenn er auch eine



P. Schiffer, Krefeld phot.



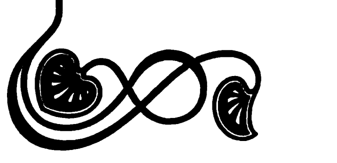
THEODOR MÜLLER-REUTER



Dr. Székely, Wien phot.

GUSTAV MAHLER
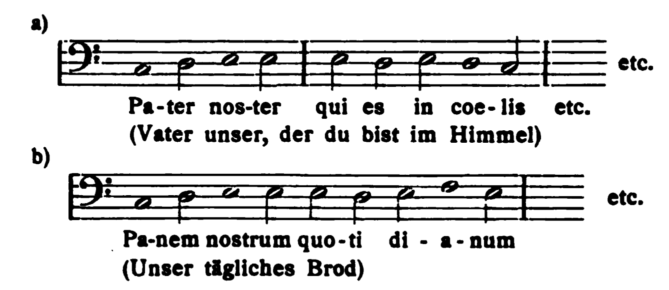
ZUR 38. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN KREFELD



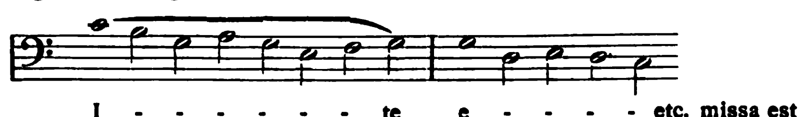
straffere Gliederung und grössere Gegensätze als das Hirtenspiel aufweist. Der den drei Weisen aus dem Morgenlande nach Matth. II, 9 voranleuchtende Stern — et ecce stella, quam viderant in Oriente, antecebat eos — und die Überbringung von Geschenken — apertis thesauris suis — werden zum Gegenstand besonderer Überschriften über der zweiten und dritten Abteilung des Marsches.

Mit No. 6, den schon wiederholt genannten Seligpreisungen beginnt der zweite Teil des Oratoriums. Die Bergpredigt erfährt hier eine ganz aussergewöhnlich tiefempfundene musikalische Behandlung. Ein Vorsänger, der nachbetende Chor und die Orgel vereinigen sich zu einem weihevollen Musikstück. Klingt auch der Anfang an die Intonation des ite missa est an und ist das ganze Stück mit Weihrauch geschwängert, so kann dies seine hervorragende Bedeutung und Schönheit nicht schmälern. Nicht genug kann sich der fromme und gläubige Liszt thun, um das regnum coelorum musikalisch auszudeuten; da in stammelnder Verzückung, dort in verklärtem Aufblick und dann wieder den Besitz dieses regnum coelorum weittönend hinauszurufen.

Das Pater noster, No. 7, ist akademischer, spröder und knüpft eng an die kirchlichen Intonationen an. Folgende beiden Themen sind der Liturgie entnommen und von Lizst notengetreu verwendet.



No. 8, Die Gründung der Kirche, nach den Worten Matth. XVI, 18 und Joh. XXI, 15 ff., (tu es petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam und Simon Joannis, diliges me? Pasce agnos meos) bildet den markanten, sehr wirkungsvollen Mittelteil der zweiten Abteilung. In festgefügtem Unisono beginnen die Männerstimmen, im Tone des ungekünstelten Volksliedes folgt der gemischte Chor und weit hinaus rufen sie alle zusammen im unerschütterlichen Glauben: et portae inferi non praevalebunt! Es folgt als No. 9 die instrumentale Schilderung jenes Wunders, da Christus dem Sturm auf dem Meere Ruhe gebietet, Matth. VIII, 23—26. Zum erstenmale tritt er hier persönlich auf mit den Worten: „Quid timidi estis modicae fidei?" („Was seid ihr so furchsam, ihr Kleingläubigen?") Durch die Gewalt der Orchesterwogen bricht sich der Angstschrei der Jünger „Domine, salva nos, perimus" nur schwer Bahn. Langsam legt sich der Sturm, verlaufen sich die empörten Wässer. Der von vielen als wirkungsvollstes Stück des Oratoriums gepriesene Einzug in Jerusalem (No. 10) beschliesst die zweite Abteilung. Die ganze Nummer 10 ist durchzogen von folgendem liturgischen Motiv:



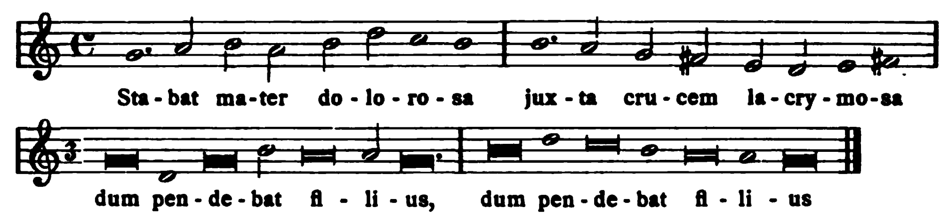
Es ist die festliche Intonation des ite missa est oder benedicamus domino. In den verschiedensten rhythmischen Gestalten, Verkürzungen, Ausdehnungen, sowohl in der

Solostimme (Mezzosopran), wie im Chor und Orchester beherrscht dies Theme den Abschluss des zweiten Teils. Die Liszt nicht sonderlich liegende Form der Fuge, oder wenigstens des fugierten Satzes findet eine mehr konventionelle, als aus innerstem Bedürfnis und künstlerischer Nötigung entspringende Anwendung; es ist nicht der glücklichste Abschnitt des Werkes dieser Fugensatz und man kann ihn im Interesse der ganzen No. 10 gern missen. Trotz dieser Schwäche ist der Einzug in Jerusalem von ganz bedeutender Wirkung und ein vortrefflicher Abschluss des zweiten Teiles.

Der mit No. 11 „Tristis est anima mea" beginnende dritte Teil birgt in dieser Solonummer die ergreifende Soloscene von Christus und in No. 12 „stabat mater dolorosa" das grösste Ensemblestück des Werkes.
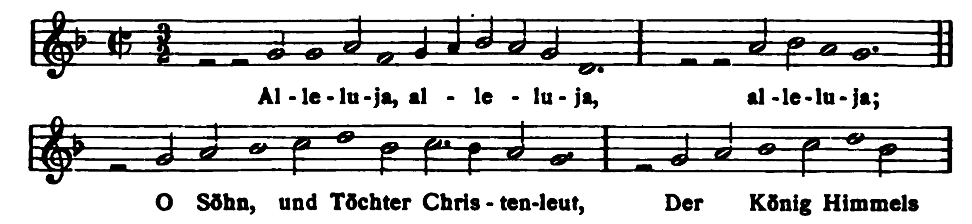
In freiester deklamatorischer Weise klagt Christus „Meine Seele ist betrübt bis zum Tod". Das Orchester übernimmt in weit ausgeführtem Mittelsatze die Ausmalung seines Seelenzustandes, die Schilderung der eine Welt bewegenden Qualen. Bei der Textstelle: „pater si possibile est" („Vater, ist's möglich" etc.) ändert sich Takt- und Tonart, und mehr theatralisches Pathos tritt in die Stelle der vorher so ergreifend geschilderten seelischen Zerrissenheit. Die Unterordnung unter den unbeugsamen Willen des Gottvaters — „aber nicht wie ich will, sondern wie du willst" — ist am Schlusse dieses tief empfundenen Solostückes wieder meisterhaft im Ausdrucke getroffen.
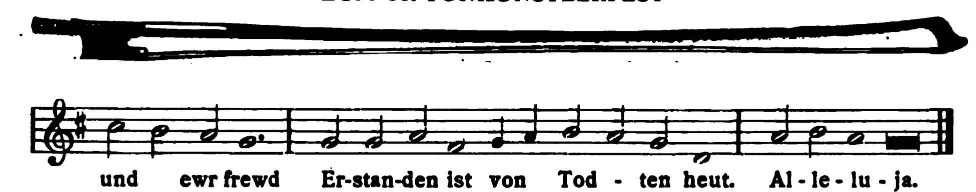
An No. 12 „stabat mater dolorosa" kann, wenn nicht alle ausführenden Faktoren imstande sind, den Anforderungen des Komponisten an Elasticität des Tempos und Ausdrucks zu folgen, die Gesamtwirkung des ganzen Werkes scheitern. Das Stück ist sehr lang, vielfach schwankt die Stimmung, neben unleugbaren Längen stehen Wiederholungen grosser Partieen, und nicht leicht ist es, diese Klippen zu umschiffen. Aber es liegt doch eine grosse Gewalt in dieser Komposition des stabat mater dolorosa. Zu Grunde liegt ihr eine kirchliche Melodie, die in Mainzer Gesangbüchern aus den Jahren 1661 und 1665 zu finden ist und wie folgt lautet:



In wie genialer Weise sie Liszt verwendet, das möge man im Klavierauszuge oder der Partitur studieren. Besonders ergreifend ist die Schlusspartie, wo über reinen Dreiklangsfolgen alle Stimmen — Soloquartett und Chor — in die Höhe streben.

Im unmittelbaren Anschluss steht No. 13 „Osterhymne". Der Chor — am besten Knabenstimmen — soll unsichtbar aufgestellt sein. 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinette oder englisch Horn bilden die spärliche Begleitung des kurzen kirchlichen Stückes, das nach einer alten Kirchenmelodie





von Liszt geformt wurde. Das Lied stammt aus dem 17. Jahrhundert und war in Frankreich viel verbreitet.

In No. 14 „Resurrexit" greift der Komponist noch einmal auf verschiedene musikalische Motive des ganzen Werkes zurück, hauptsächlich auf das im Einzug in Jerusalem verwendete Thema und führt mit diesem und einem anderen aus der Verkündigung stammenden sein Oratorium zu einem glänzenden Ende.

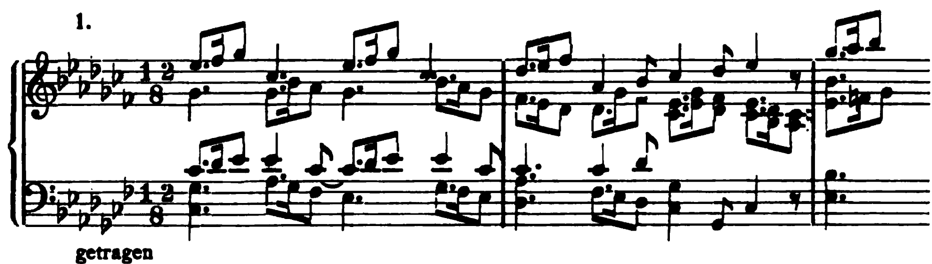
Theodor Müller-Reuter.

Da sich Gustav Mahler uns gegenüber prinzipiell gegen jede Analyse seiner Schöpfungen vor deren Aufführung ausgesprochen hat, weil ihm selbst das beste Thematikon dem Verständnis des Werkes nicht förderlich erscheint, so mussten wir leider auf eine Einführung in seine Dritte Symphonie, die uns Hofkapellmeister Bruno Walter bereits zugesagt hatte, verzichten. —
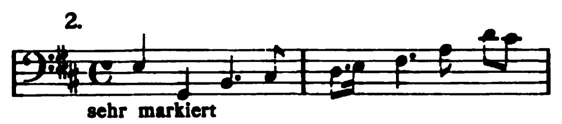
An Opernfragmenten gelangen zur Aufführung:

HANS SOMMER: RÜBEZAHL

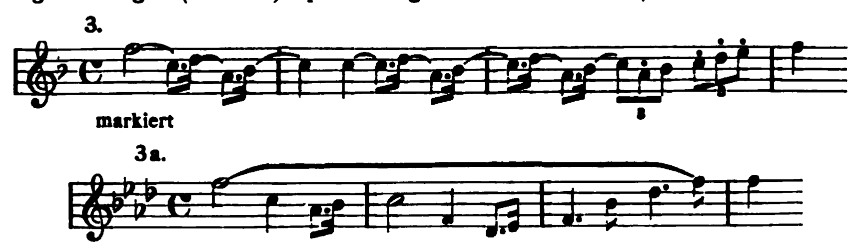
In diesem dramatischen Fragment handelt es sich um einen jungen Künstler, der, vom Ehrgefühl (Motiv 1) getrieben, sich mit andern Bürgern der Stadt Neisse



zum Sturze des tyrannischen Stadtvogtes Buko (Motiv 2) verbündet hat.
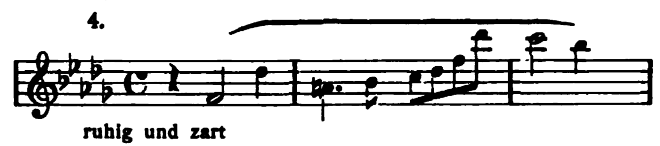


Zu Beginn des Fragments entfernen sich die Verschworenen unter kampffreudigen Klängen (Motiv 3; später umgebildet als Motiv 3a). Wido ist in seiner

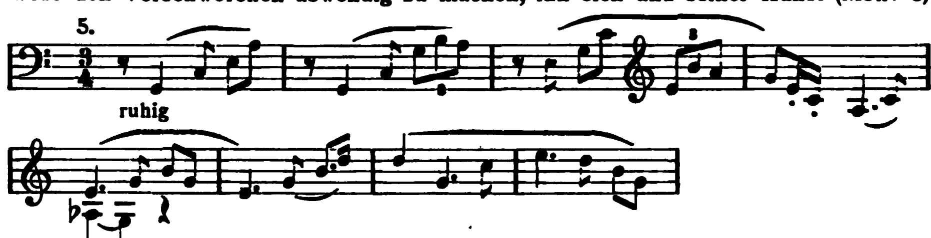




offenen Werkstatt allein geblieben. Abendrot und Vesperklänge stimmen ihn wehmütig. Er betet. Da erscheint in der Thüre die Geliebte: Gertrud, des tyrannischen Vogtes Pflegetochter (Motiv 4). Entsetzt über das Geschehne setzt sie alles daran,
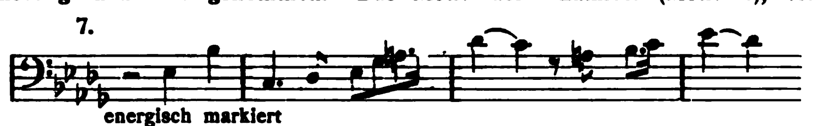


Wido den Verschworenen abwendig zu machen, ihn sich und seiner Kunst (Motiv 5)



zurückzugewinnen. So wird sein Wille von zwei Seiten heftig bedrängt. Gertrud kämpft vergebens. Ihre Weise vernichteter Hoffnung (Motiv 6) wird von Wido vertrauensselig in Dur aufgenommen.
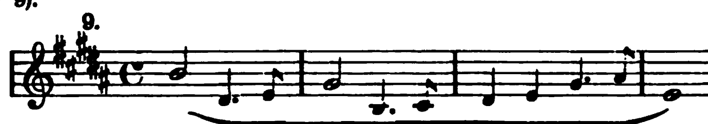


Das Motiv der Thatkraft (Motiv 7), vielfach



kanonisch verschlungen, reisst ihn fort. Gertrud verlässt ihn verzweiflungsvoll. Wido ist wie niedergeschmettert. Doch rafft er sich wieder empor. In dem ihm vertrauten Gebirge (Motiv 8) will er Streiter werben. Da erinnert er sich des Berggeistes, der



schon manchem in äusserster Bedrängnis sich hülfreich erwiesen: er ruft Rübezahl (Motiv 9).



ERNST H. SEYFFARDT: DIE GLOCKEN VON PLURS

Scene und Ballade aus dem I. Akt der Oper für Sopransolo, gem. Chor und Orchester. Dichtung von Maidy Koch.

In dem italienischen Dörfchen Piuro, welches auf der Stelle der am 4. September 1618 durch einen Bergsturz verschütteten reichen Stadt Plurs im Bergellthal



L. O. Grienwaldt, Bremen phot.

GEORG SCHUMANN



Carl Daiber, Boppard phot.

ENGELBERT HUMPERDINCK



O. Suck, Karlsruhe phot.

MAX SCHILLINGS



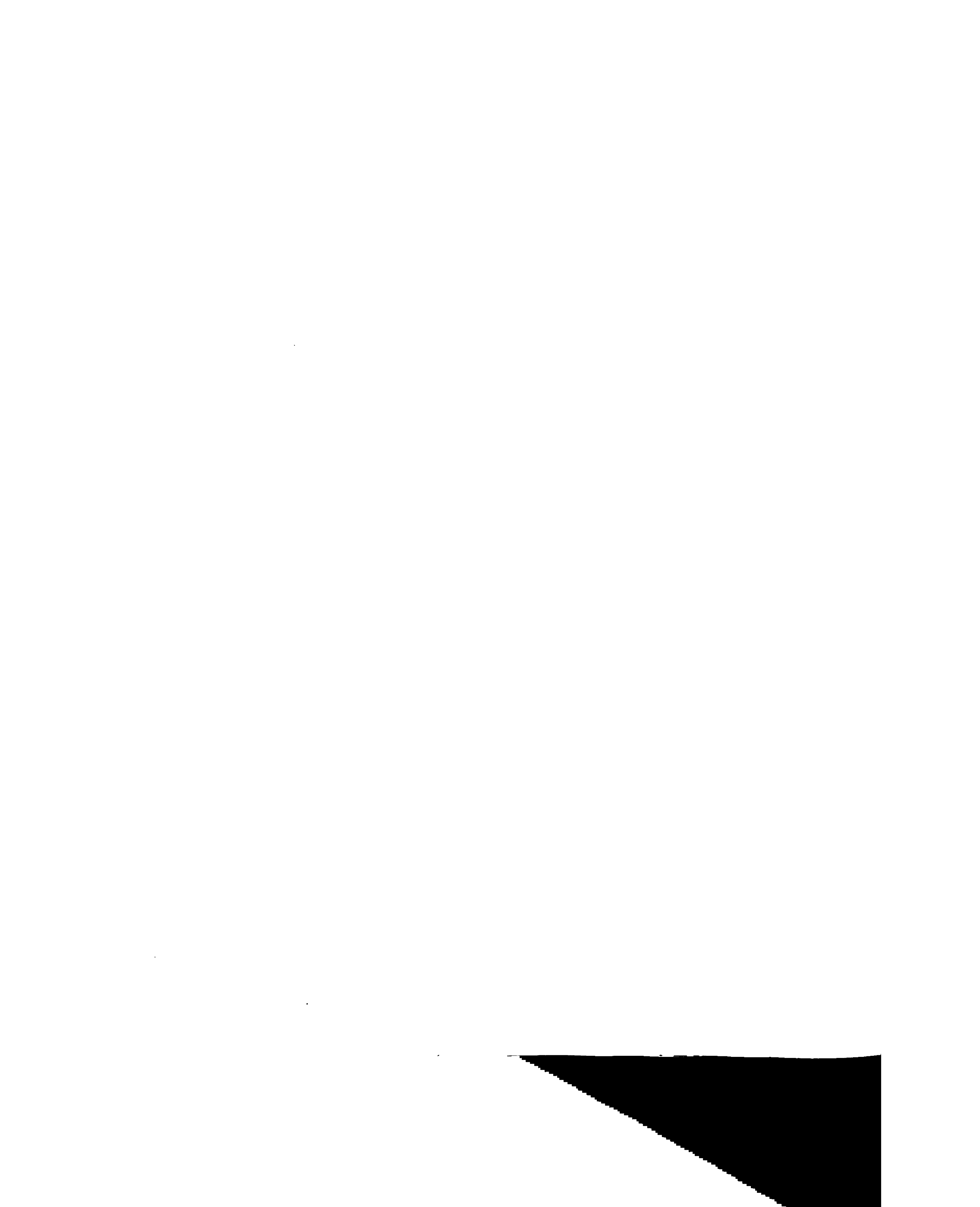
H. Schröder, Berlin phot.

HANS PFITZNER



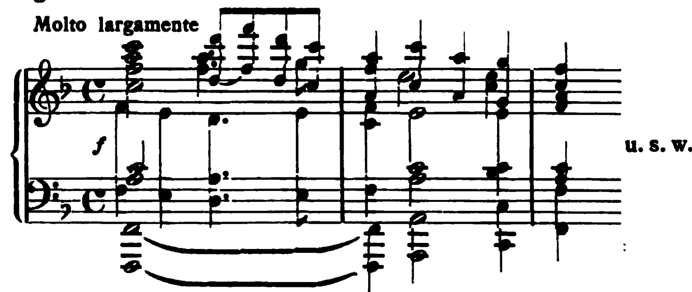
ZUR 38. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN KREFELD



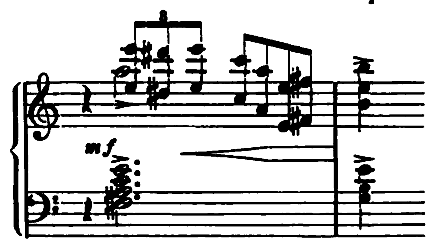


unweit Chiavenna liegt, wird zu Anfang der Oper die jährliche Gedächtnisfeier der Katastrophe, welche 2400 Einwohnern das Leben kostete, abgehalten. Das Volk strömt nach dem Requiem aus der Kirche, versammelt sich auf dem Platze vor derselben und fordert Mariella, die junge Frau des Töpfers Nicolo auf, nach altem Herkommen „das Lied von der Stadt der Toten" zu singen. Mariella singt hierauf die Ballade, welche für den Konzertgebrauch mit einem orchestralen Schluss versehen wurde, während sie in der Oper durch Ruffo, den aus der Fremde heimkehrenden verschmähten Liebhaber Mariellas, plötzlich unterbrochen wird.
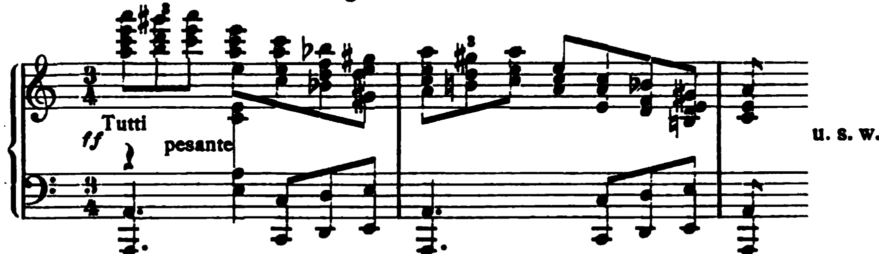
Mit einem langsam feierlichen, vollinstrumentierten Orchestersatz über das in der Oper häufig wiederkehrende Glockenmotiv



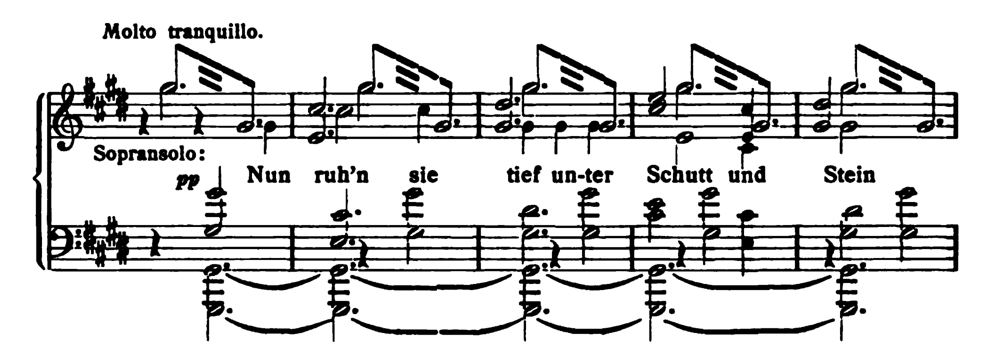
den Ausgang des Volkes aus der Kirche begleitend, beginnt die Szene; nach Abschluss desselben singt der Chor zunächst a capella in lebhafterem Tempo die Aufforderung: „Wie jedes Jahr es Sitte war, bevor Schalmei'n zum Tanz entboten, stellt euch im Ring und Eine sing' das Lied uns von der Stadt der Toten", worauf zum erstenmale im Orchester Holzbläser das Hauptmotiv der Ballade bringen:



Das Durcheinander der Fragen des Volkes „Wer soll es sein?" ist imitatorisch behandelt, während die Antwort der Mädchen von kleinerem Frauenchor homophon gesungen wird. Beim Erscheinen der aus ihrem Haus tretenden Mariella wendet sich die Modulation nach D-dur, und in freudigem Begrüssen fordert das Volk dieselbe zum Singen der Ballade auf. Eine kurze Überleitung über das in verschiedenen Bläsern auftretende Hauptmotiv führt zur Ballade, welche mit einem wuchtigen Orchestervorspiel beginnt:



Der nun folgende Gesang Mariellas ist zunächst strophenmässig in Liedform gehalten und wird im Orchester vom Streichquartett, Holzbläsern, Hörnern und Harfe begleitet. Die Worte „Und jede Nacht eine Glocke klang" werden refrainartig mit stärkerer Instrumentierung vom Chore wiederholt. Bei der Stelle „Und einst beim Hochzeitsmahl" geht der erzählende Ton in einen dramatisch belebteren über und die Musik steigert sich bis zum Eintritt der Schilderung des Bergsturzes, welcher den Höhepunkt der Ballade bildet. Die Fortsetzung behandelt das Bild der Todesruhe der Verschütteten. Nach einem stürmischen Zwischenspiel des vollen Orchesters wendet sich plötzlich die Modulation nach Cis-moll und auf einem langen Orgelpunkt Gis tritt düster auf die Worte „Nun ruh'n sie tief unter Schutt und Stein" eine klagende Melodie ein, begleitet von Englisch Horn und anderen Holzbläsern, während unter dem Tremolo der Geigen, Harfe, Hörner und Tamtam Glockenschläge nachahmen.



Die Worte „Sie tönt nun wieder droben im Licht" erscheinen in hellem Cis-dur und werden, glänzender instrumentiert, vom Chore wiederholt. Eine über A-moll, B-moll und Cis-moll aufsteigende Modulation führt bei den Worten „Tief unter dem Kastanienwald" nach E-dur und in grosser Steigerung schliesst die Ballade mit den Worten „geht's wie ein Traum durch ihren Schlaf" ab, während im Orchester ein kurzes Nachspiel mit nochmaligem Anklingen des Hauptmotives folgt.

Ernst H. Seyffardt.

Unter den zur Aufführung kommenden Chorwerken sind die hauptsächlichsten:

THEODOR MÜLLER-REUTER: HACKELBERENDS BEGRÄBNIS

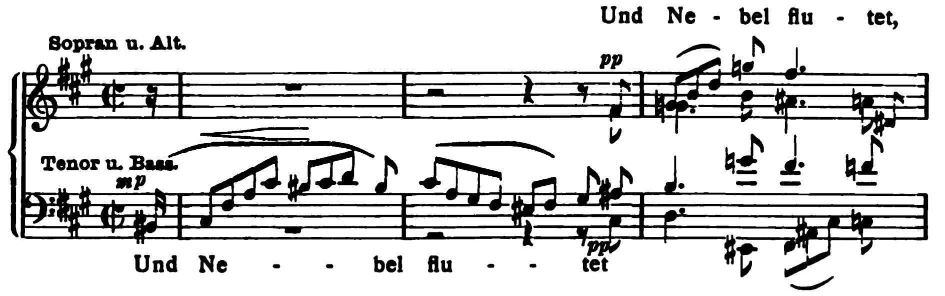
für Chor und grosses Orchester nach Kapitel 13 aus Jul. Wolffs wildem Jäger komponiert und Richard Strauss gewidmet. Op. 24.

Zu den bedeutendsten Werken, die die neue Richtung der Chorkomposition hervorgebracht hat, gehört unstreitig Hackelberends Begräbnis von Müller-Reuter. Seine Form ist hervorgegangen aus dem Bestreben, auch der Chormusik neue Ausdruckmöglichkeiten zu erschliessen, nachdem die Instrumentalmusik in dieser Richtung so glänzend vorangegangen war. So stellt es sich denn als etwas aussergewöhnliches und kühnes dar, nicht vor allem auf äusseren Wohlklang und leichte Sangbarkeit bedacht, sondern Wahrheit und Schärfe des Ausdrucks unter Verwendung aller modernen Mittel suchend. Kein grübelnder Brahms steht da vor uns, der ins

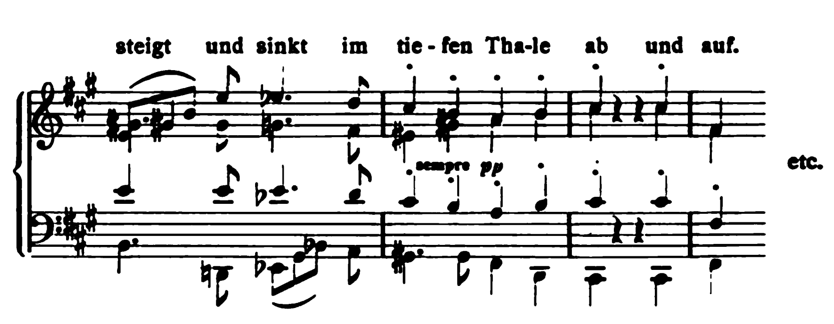


Innerste der Dichtung hinein vordringt und ihr Geheimstes in Tönen wiedergiebt, sondern eine Strauss innerlich verwandte Natur, ein glänzender Schilderer und Tonmaler. Ein Musiker, der die Natur belauscht hat, der sie versteht, wie einer und das, was sie ihm vertraut, in verblüffend realistischen Bildern vor uns in Tönen wieder erstehen lässt. Von Hackelberend erzählt er uns, dem wilden Jäger, der, das Antlitz trotzig noch im Tode, auf der Bahre liegt und dann von seinen Getreuen bei nächtigem Fackelscheine auf sein Ross gebunden wird. So reitet der Tote im Nebelwallen, von spukhaften Gestalten gespensterhaft begleitet zum Wald auf Bergeshöhe, wo ihm das Grab bereitet ist. Eine Eiche steht dort oben, ihre Zweige reckend über aller Bäume Wipfel, „ein Grabeswächter riesengross“. Sie wird mit Wurzeln ihn umschlingen und ihre Zweige werden rauschen über ihm, der hier nach rauhem Leben gebettet wird zum letzten Schlaf. Und wie sie ihn hinabgesenkt haben in die kühle Gruft, da erwacht der Tag und mit ihren Strahlen vergoldet die Sonne den Wald, der mit seinem sanften Geflüster des wilden Jägers Schlummerlied singt.
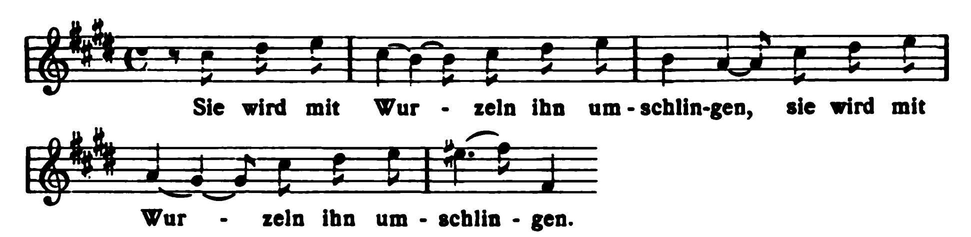
Eine Heldenklage ist das Werk und die tiefe Trauer, die über seinem ersten Teile ausgebreitet liegt, zittert noch im zweiten nach, wenn sie auch hier manchmal zur Wehmut gedämpft erscheint. Eine seltene Stimmungseinheit spricht aus dem Ganzen; wie sie alle Teile desselben mit festem Band zusammenhält, so thut es auch die feine Abtönung in der Form, die Ausgeglichenheit in der Verwendung der Mittel. Lange Recitative, meist dem Bass, nachher dem Bass und Alt zugeteilt, schildern den Toten auf der Bahre und beim Antritt des schaurigen Ritts. Scharfe Deklamation und geistreiche Orchestermalereien zeichnen sie aus. In einem stürmischen Orchesterzwischenspiel tritt Hackelberend auch als Lebender vor uns hin. Voll Trotz und Wildheit erscheint er da und in seinem Innern tobt der Aufruhr. Aber auch Menschenjammer blieb ihm nicht fremd und wehklagend entringen sich schmerzliche Laute seiner Brust. Dann wird es still und des Toten Bild tritt uns wieder vor die Seele. Das alles grenzt oft ans Schaurige, kein Lichtblick ist in diesem öden Grau in Grau, es wird uns auch nichts geschenkt von dem unheimlichen Gemälde, das die Dichtung vor uns entrollt. Manchem Hörer wird das wider den Strich gehen, aber keiner wird leugnen können, dass die musikalische Schilderung voll Stimmungsgewalt und höchsten künstlerischen Ernstes ist. Recht spukhaft wird's, wenn der Tote hinausreitet in den Wald zu seinem Grab. Da wallen die Nebel in den Figuren der Streicher und unheimliche Gestalten scheinen dazu aus den tiefen Bläsern zu drohen. Dann beginnt im Chor die Schilderung des Nebels, ein überaus kühnes realistisches Tongemälde; da fluten dem Nebel gleich die Stimmen auf und ab, sie wogen durcheinander, teilen sich und kommen wieder zusammen; ein Brodeln ist's fast zu nennen, und dazu tritt noch das Orchester mit seinen ruhelosen Tonfiguren:
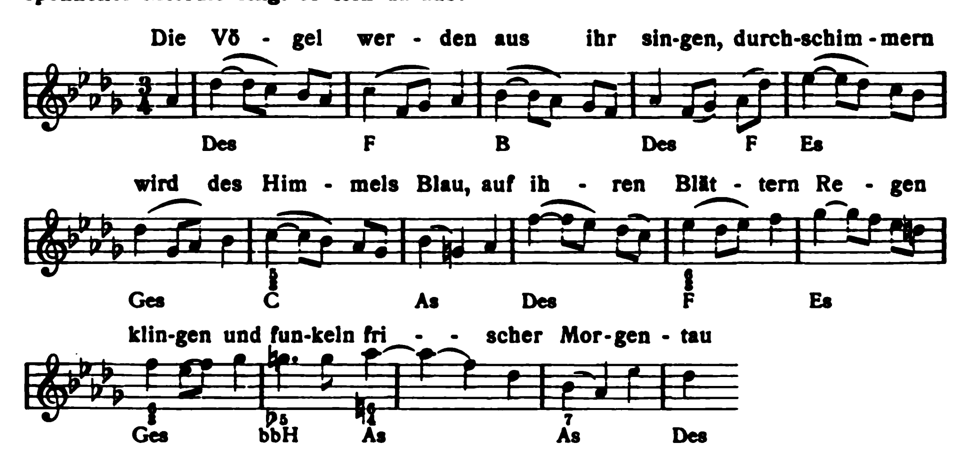






Mit diesem Nachtbilde sind die düsteren Teile des Werkes fast ganz zu Ende und es beginnt die Schilderung der Eiche. Mit einem in weitgeschwungenen Linien und kühnen Modulationen gehaltenen Chorsatz setzt sie ein und schafft dann ein Gegenstück zu dem musikalischen Nebelwallen in dem Stimmgeflecht über das Thema:



und somit ein musikalisches Sinnbild des Wurzelgeschlinges, mit dem die Eiche den Toten umgeben wird.

Und nun, wo nicht die Trauer allein mehr das Herz bewegt, findet es auch Töne voller Innigkeit und die Wehmut verklärender Empfindung. In langausgesponnener Melodie singt es sich da aus:



Trotzige Klänge malen uns nun der Eiche Majestät, der Trauerzug, der uns zuvor in einem grossen Orchestersatz begegnete, erscheint aufs neue und dann umschliesst des Recken Grab den toten Gast. Der Tag steigt auf in voller musikalischer Pracht und mit einem entzückenden Waldesrauschen findet das Werk sein Ende.

Max Hehemann.





Strom & Walter, Berlin phot.

PAUL JUON



Veritas, München phot.

LUDWIG THUILLE



Jos. Fiedler, Prag phot.

LEO BLECH



J. B. Feilner, Braunschweig phot.

HANS SOMMER

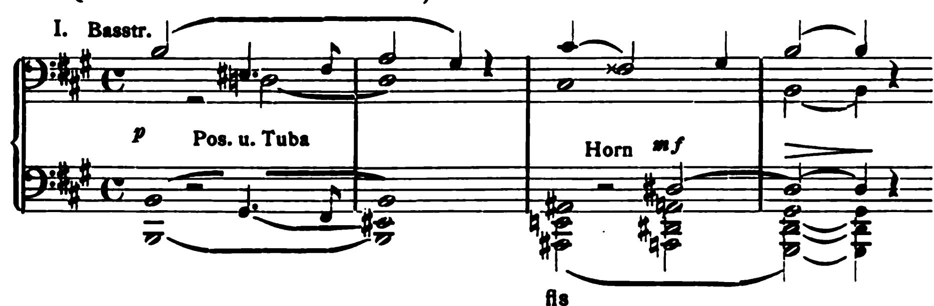


ZUR 38. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN KREFELD
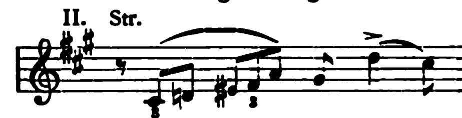
FRITZ NEFF: CHOR DER TOTEN

Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer. Für gemischten Chor und Orchester.

Der Aufbau des Stückes gleicht dem eines ersten Symphoniesatzes ohne Reprise. Mit einem Paukenwirbel auf h beginnend, bringt die Einleitung dreimal — jeweils eine Quart höher — das erste Thema,

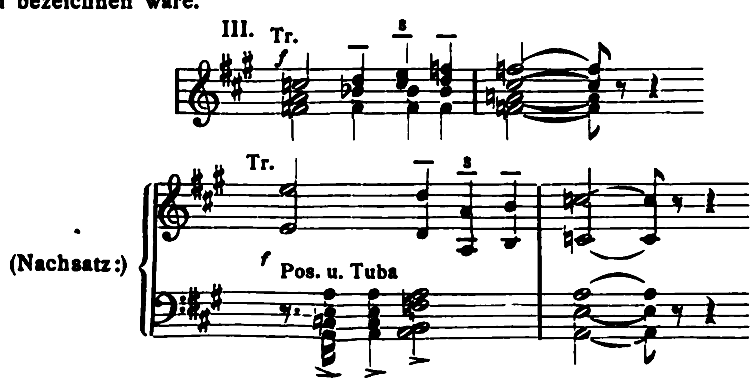


und erreicht von A-dur aus über den Accord fis d h gis die Dominante (der Haupttonart Fis-moll). Diese wird unter Verwendung der Figur



sechs Takte lang festgehalten.

Der Chor setzt in Fis-moll mit einer Gegenstimme zu Figur II ein, welche melodisch in eine breitere Entwickelung des Thema I mündet. Diese ersten achtzehn Takte — harmonisch lediglich eine Cadenz in Fis-moll darstellend — tragen den Textworten gemäss den Charakter einer Überschrift und sind von dem nächsten Choreinsatz durch ein Orchesterzwischenspiel getrennt. An dieses schliessen sich zwei (von der Schlusswendung abgesehen) durchaus gleich gebaute Sequenzen in Fis-moll — welche Tonart bisher noch nicht wieder verlassen wurde — und in A-moll an. Jede derselben besteht aus einem von pizzicato-Bässen begleiteten Kanon (über das Thema I) und einem Triolenthema (dem eigentlichen „zweiten Thema"), welches im Gegensatz zu dem ersten Motiv, dem Motiv der Toten, als Motiv der Lebendigen zu bezeichnen wäre.
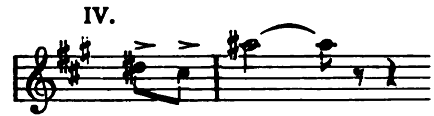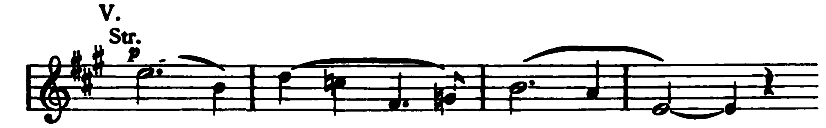






Dasselbe wird in der ersten Sequenz auf der Dominante der Haupttonart, sowie in F-dur vorgetragen und wendet sich vermittelst des Nachsatzes zur Dominante der zweiten Sequenz — am Schluss dieser in E-dur und wendet sich vermittelst des verkürzten und enggeführten Nachsatzes nach A-dur.
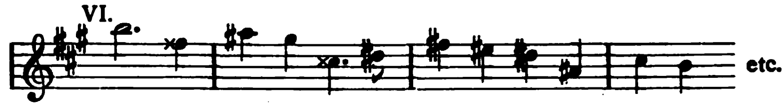
Die beiden ersten Teile der verhältnismässig langen Durchführung sind, was die Verwendung des thematischen Materials anlangt, gleich gebaut. Neu eingeführt wird nur die Floskel:



Die jeweiligen Schlussaccorde (As- und A-dur) sind in dynamischer Hinsicht Kulminationspunkte. Die im Rahmen der Durchführung letzte Steigerung baut sich auf einem unvermittelt einsetzenden C-dur auf. Zu den bereits bekannten Melismen tritt eine Umbildung des Thema I hinzu:



später weitergesponnen:



Die Schlusswendung nach Cis-dur geschieht von E-moll aus über Fis-, Gis- und Dis-moll. Das Zwischenspiel, das die Durchführung von der Koda trennt, beginnt mit einer aus dem Thema I abgeleiteten Kantilene und schliesst mit dem hier selbstständig auftretenden Thema VI.

Der Chor setzt mit einem aus der Figur II entwickelten a capella-Satz in Ges-dur — wiederholt in B-moll — ein. Die Modulation von Ges-dur nach B-moll und von B-moll weiter nach As-dur wird durch das Thema I (als Posaunenfanfare) bewirkt. Ein zweimaliger Wechsel zwischen As-dur und Ces-dur (melodisch gleichfalls vom Thema I beherrscht) leitet nach Es-moll über. Mit Benutzung der Figur II und der oben erwähnten Gegenstimme im Chor (die Anfangsworte des Gedichtes sind hier in den Text eingeschoben) wird nach dem Quartsextaccord von Ges-dur gesteigert. Das Melos der sechzehn Takte, welche auf die Tonika führen, entstammt den Themen I, VI und III. Ein kurzes Orchesternachspiel setzt sich aus dem Hauptthema und dem etwas umgebildeten Thema III zusammen. Letzteres, von den Posaunen und Trompeten vorgetragen dominiert im Schlussaccord als einziger Träger der Harmonie, während die übrigen Orchesterinstrumente einschliesslich der Hörner den Grundton Ges halten. Fritz Neff.

Folgende Orchesterwerke seien hier angereiht:

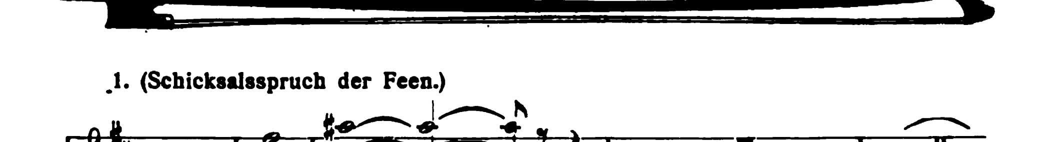
ENGELBERT HUMPERDINCK: DORNRÖSCHEN

Tonbilder aus dem Märchenspiel für Orchester

1. Vorspiel.

Einem lieblichen Königskinde war an der Wiege geweissagt worden, dass der Stich einer Spindel die Maid in einen langen tiefen Schlaf versenken würde (1), aus dem ein junger Held sie dereinst erwecken sollte (2).
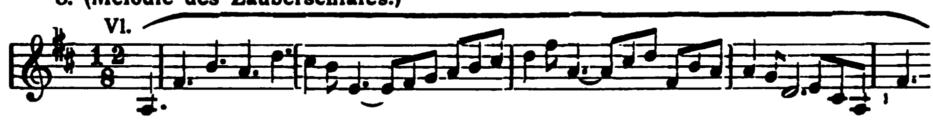
1. (Schicksalsspruch der Feen.)



2. (Frühlings-Weckruf.)

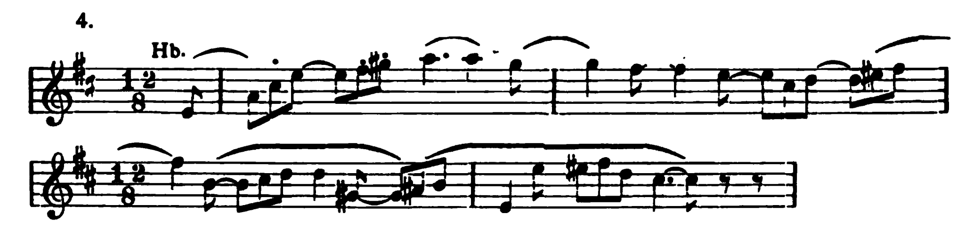
Eine träumerische Weise (3) singt von dem knospenden Leben und Weben der

3. (Melodie des Zauberschlafes.)



hold erblühenden Jungfrau, in deren unschuldige Kinderspiele (4) die düsteren

4.
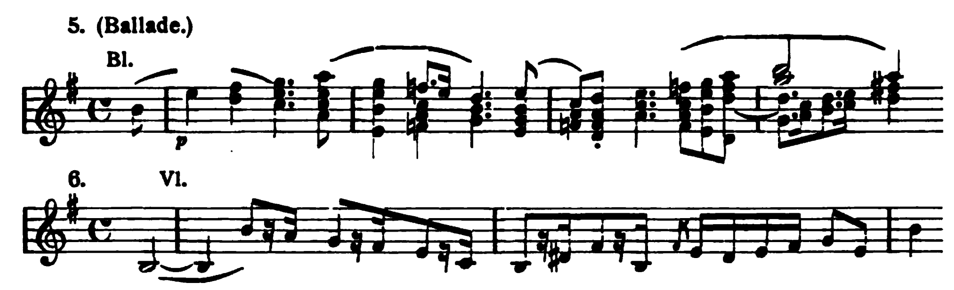


Accorde des Schicksalspruches (1) mahnend hineinklingen. Das Verhängnis erfüllt sich — und tiefer Zauberschlaf bannt die Königstochter in einen undurchdringlichen Wall von Dornen und Rosen (3).

2. Ballade.
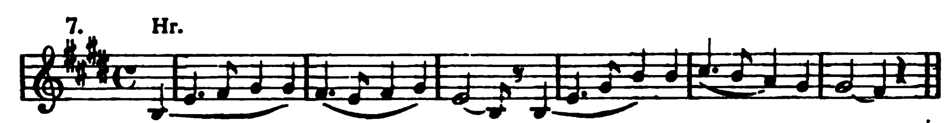
Hundert Jahre sind vergangen. Fast ist Dornröschen und ihr Geschick der Erinnerung entschwunden. Nur eine alte Sage bewahrt noch die Kunde von einem waldverborgenen Dornenschlosse, in welchem eine verzauberte Königstochter samt den Ihrigen schlummert (5. 6). Wie mancher edle Jüngling es versucht hat, die

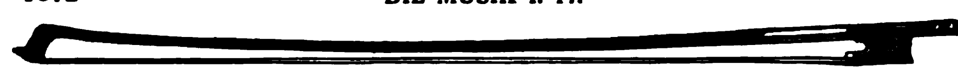
5. (Ballade.)



Dornenmauer zu durchbrechen, keiner ist lebend wieder zurückgekehrt. Aber im Liede lebt die Hoffnung fort, dass ein strahlender Frühlingsheld erscheinen wird, die Schlummernde aus tiefer Wintersnacht zu erlösen (7).

7.





3. Intermezzo.

Die Zeit ist gekommen. Reinhold der junge Königssohn hat im Schlosse seiner Ahnen Dornröschens Bild erblickt. Voll brennenden Verlangens, sie zu suchen und zu besitzen, stürmt er hinweg (8). Vergebens! Tausend Hemmnisse

8. (Irrfahrten.)



stellen sich ihm entgegen, verlegen ihm den Weg zum Dornenschlosse. Doch Dornröschens Bild (9) lebt und wirkt in seinem Herzen und leitet ihn durch alle Mühsale seiner Irrfahrten.



4. Das Dornenschloss.
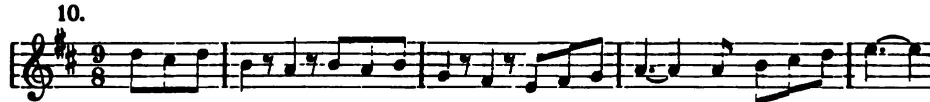
Endlich ist Reinhold angelangt. Da steht sie vor uns, die ragende Burg, wie die Ballade sie ahnen liess (5. 6):

„Rings starren Dornenhecken,
Kein Eingang zu entdecken!
Hier setzen Speer an Speer
Blutdürstend sich zur Wehr!"
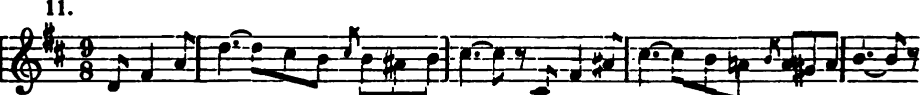
5. Festklänge.

Reinhold der Königssohn hat Dornröschen befreit und mit seinem Kuss zu neuem Leben erweckt. Mit Gesang und Becherklang (10. 11) wird der junge

10.
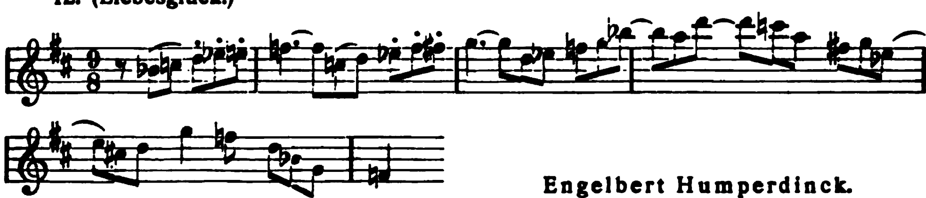


11.



Frühlingsheld gefeiert, der des Winters Trotz siegreich überwunden hat und nun die schönste Blume im Rosenlande sein eigen nennt (12).

12. (Liebesglück.)
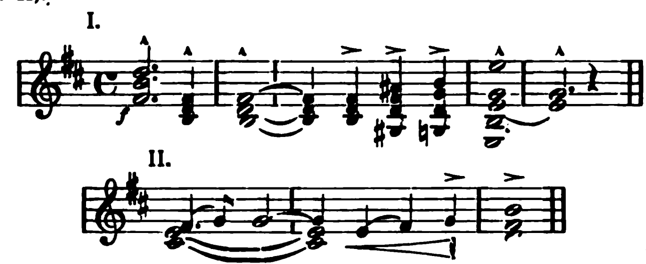


Engelbert Humperdinck.
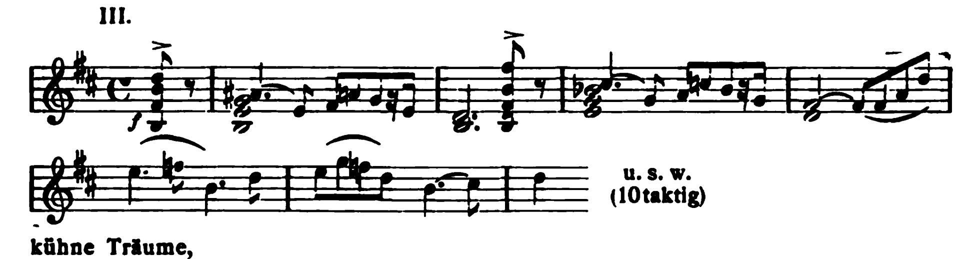
MAX SCHILLINGS: MEERGRUSS

Dem im Jahre 1896 entstandenen, neuerdings mit einigen vereinfachenden Abänderungen versehenen Stücke (in Partitur erschienen bei A. Fürstner, Berlin) ist ein Stimmungsprogramm vorausgeschickt; an dieses anknüpfend mag in folgendem ein kurzer Hinweis auf seine musikalische Struktur versucht sein
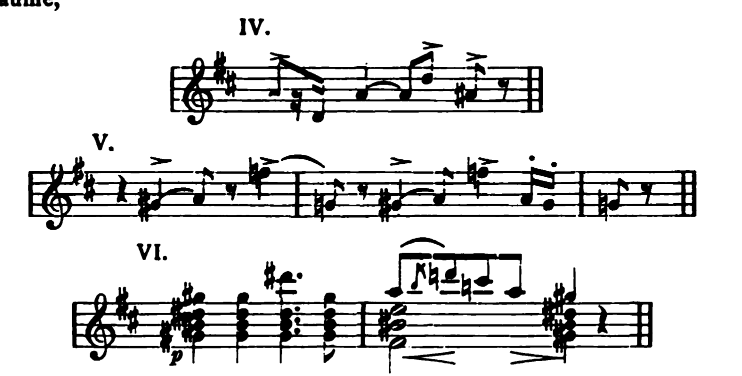
„Thalatta! — Durchbebt von gewaltigen Schauern grüsst dich, ewigen Meeres erhabene Pracht, das sturmbewegte Herz.“ (I. Abschnitt, beherrscht von den Themen I. u. II).
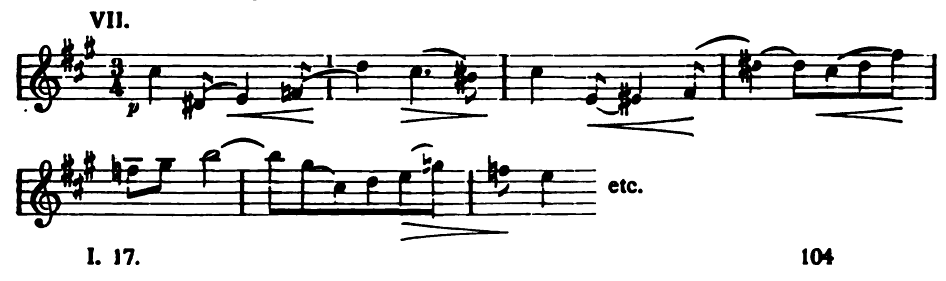


„Ihm entringt sich mutige Klage;



kühne Träume,



sehnsüchtige Hoffnungen





werden lebendig, wachsen empor. Quälender Zweifel, mächtig sich aufbäumend zwingt sie nieder." (II. Abschnitt, aufgebaut aus den Themen III, IV, V, VI und I, die in verschiedensten Kombinationen den Kampf der Empfindungen eines übervollen Menschenherzens zu schildern versuchen. Thema I in grellen Harmonieen ff aufschreiend führt zu einer Reprise. Beginnend mit Thema III symbolisiert dieser III. Abschnitt die allmähliche Beruhigung des Sturmes der Gefühle unter dem gewaltigen Natureindruck.) „Leise enttönt da wundersame Tröstung deiner Wogen hehrem Wandel: vom Frieden in deinen dämmernden Tiefen dringt holde Kunde in die Seele, und sie ahnt ein reines, stilles Glück, das vom Lebenskampfe ungetrübt in Herzenstiefen wohnend, in erhabene Wehmut wandelt den Schmerz, die Zweifel in stolze Kraft." (IV. Abschnitt, der als Gegenstück zu Abschnitt I die Themen I u. II breit und in weichen Durharmonieen bringt. Das Stück kulminiert in einem fff-Ruf des Themas IV, worauf es in einem kurzen, zarten Epilog verklingt.)

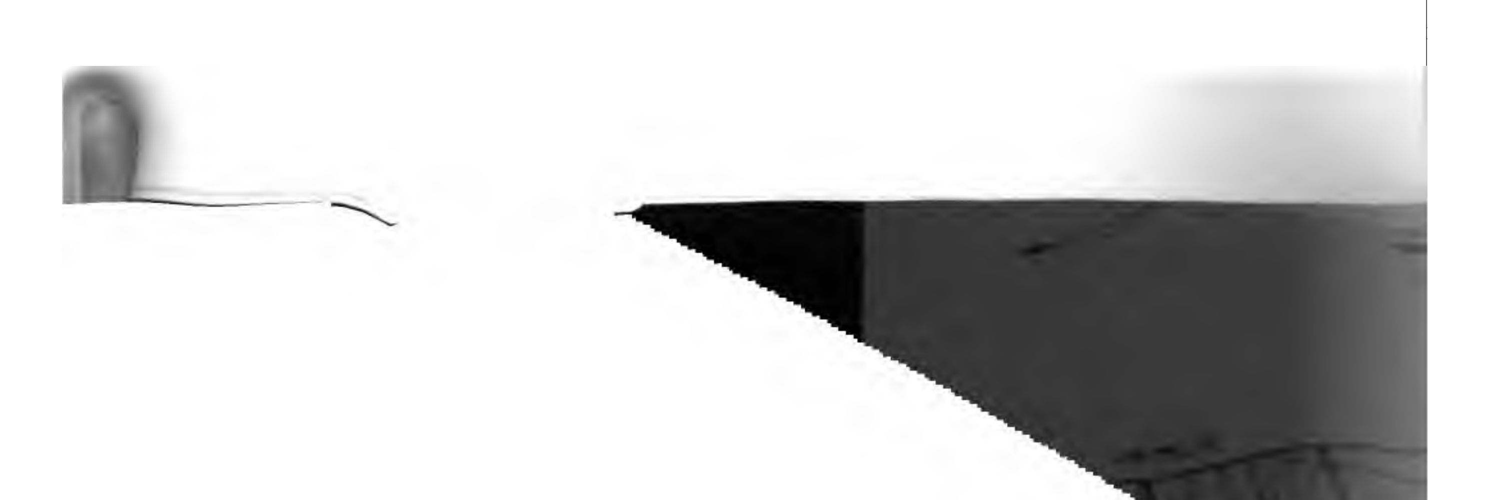
Max Schillings.

LEO BLECH: WALDWANDERUNG

Stimmungsbild für Orchester.

Waldwanderung! — Wer kann sich dem Zauber dieses Wortes entziehen, wem löst er nicht Erinnerung an glückliche, schöne Stunden, wo die Seele gleichsam im Feiertagsgewande lebte, wo Sinn und Herz gleich offen dem Zaubersang der Sirene Natur lauschten? Und wen überkommt nicht beim blossen Gedenken wieder dasselbe selige Gefühl, wie damals, als man in stiller Weltvergessenheit einsam die heimlichen, schattigmilden Waldwege dahinschritt, und sich ein besserer, ein guter Mensch fühlte? — Einen solchen Gang führt uns Blech in seinem Stimmungsbilde.
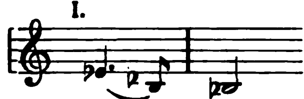
Schwüler Mittag ist's. Heiss brennt die Sonne auf uns nieder, und tot dehnt sich das Feld. Da taucht in der Ferne der Wald vor uns auf. Wir beschleunigen unsern langsamen Gang, nur noch wenige Schritte und jetzt — Waldeinsamkeit! mit all ihrem Gesäusel und Gezwitscher, all ihrem dumpfen Brausen und hellem Getön. Langsam schreiten wir unter den mächtigen Laubkronen dahin, in denen die munteren Vöglein jubilierend sich wiegen, voll des grossen Glücks, mit dem die Natur uns hier überschüttet. Und laut jubelnd singen wir mit den gefiederten Sängern: „Wie schön, wie herrlichschön ist doch die Welt!" — Da hat uns der schmale Pfad unversehens in einen entzückenden Thalgrund geführt. Ein kleines, silberhelles Bächlein plätschert munter mittendurch und dort — bei der Wendung — liegt wohl eine alte Mühle, von Hecken und Sagen gleich dicht umsponnen. Wer da hinein könnte, um den goldenen Schatz zu heben! — Doch vorbei führt uns die Wanderung. Da siehe! Eine lichte Waldwiese. Lautlose Stille rings, selbst der Wald schweigt, nur die Blumen nicken freundlich und friedlich ein „Nimm mich mit!" Rasch gebückt und — fort du schillernder Flatterfalter! — ein kleines Sträusschen an den Hut gebunden. Wohl gar an die ferne Geliebte gedacht? — — — Und nun rüstig weiter. Da schliesst sich über uns die mächtige Kuppel des Hochwalddomes. Hier ist das Gotteshaus, das sich die Natur selbst errichtet, und scheu und andächtig geniessen wir des hohen Kirchenfriedens, der uns umfängt, um unsere Herzen emporzuführen. Und nun fängt der alte Forst gar an zu tönen wie Orgelton und Sphärenklang. Da sinken wir in die Kniee und lobsingen in den heiligen Wald hinein. Schwer nur können wir uns von diesem Entzücken lösen. Doch es muss sein, das Ziel unserer Wanderung ist ja erreicht, nun langsam heimwärts. Der Abend ist hereingebrochen, auch das leiseste Wehen ist zu Ruhe gegangen, Friede, Friede ist in allen Wäldern. Und als wir nun heraustreten in das freie Feld, da verglimmt im fernen Osten das letzte Abendrot und ein stiller Stern blinzelt uns zu, wie ein Gottesauge.





Mit gedämpftem Streichorchester setzt das Stück ein. Langsame schwere Accorde schleppen sich mühselig fort, heben sich schrittweise empor. Da ertönt im Horn leise der Beginn des Waldthemas, wie ein Ruf
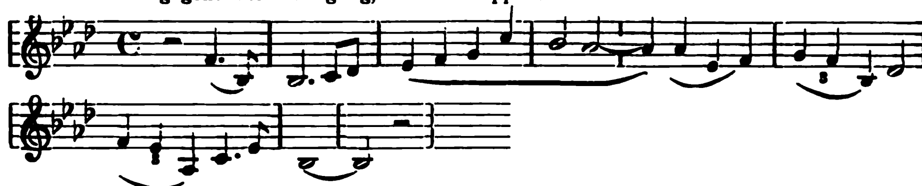
I.



und leise hebt das Waldesrauschen an: Vielfache Arpeggien der geteilten I. Violinen, Tremolos und Tremulandos (ein durch das Studium der Gluckschen Werke angeregter Effekt) in den anderen Streichergruppen, drei Solocelli, die in 16tel Bewegung accordisch nebeneinanderlaufen, tiefe gehaltene Flöten-, Bassklarinetten- und Horntöne, Harfentöne in Achtelbewegung und leise Paukenschläge, zwitschern zwei Klarinetten Vogelrufe. Im Horn dazu das Thema des Waldes (As-dur):

II.

in mässig gehender Bewegung, nicht schleppend.

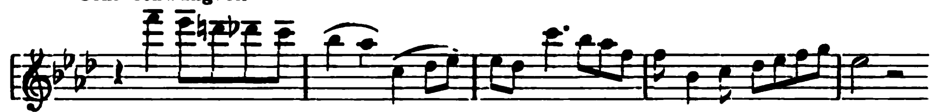


So singt es weiter und wendet sich nach Ces-dur, wird von Trompete und Althoboe aufgenommenen, die es nun mit dem Horn unisono weiterführen, und nach einer weiteren harmonischen Wendung in der Haupttonart As-dur abschliessen.

Da jauchzen die Geigen entzückt auf

III.

Sehr schwungvoll



Die Bläser übernehmen diesen Aufschwung, führen ihn weiter, eine Steigerung folgt, dann eine Generalpause von einem halben Takt und nun noch einmal gross und majestätisch in vollem Orchester die ersten 4 Takte des Waldthemas (II).
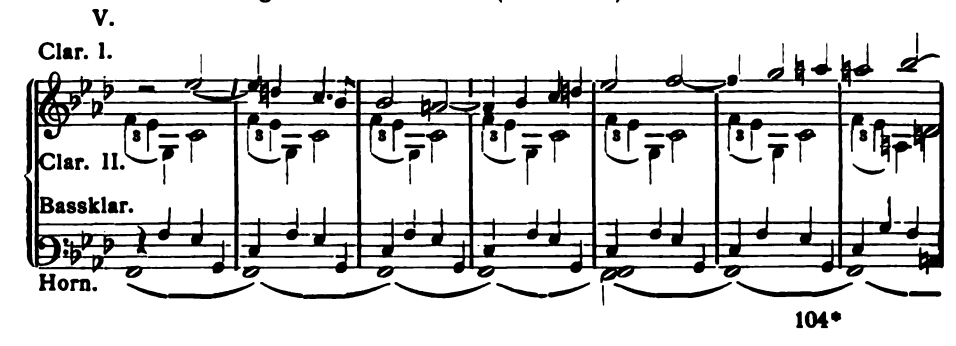
Der fünfte und sechste Takt

IV.



dienen zur Überleitung in ein Seitenthema (Waldthal).

V.







Dieses leitet nach 16 Takten in das zweite Hauptthema über.

VI.

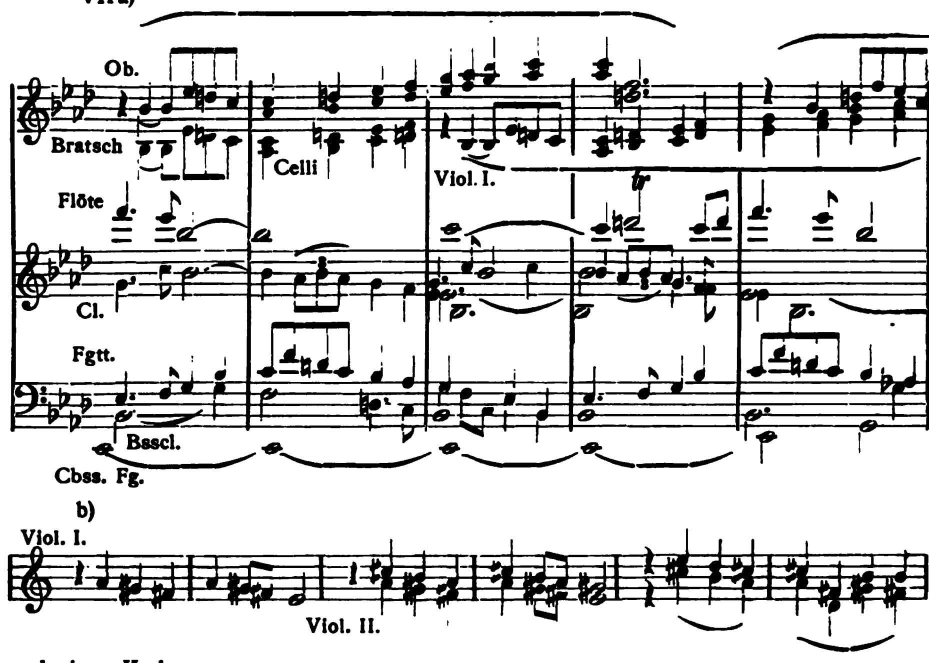
Flöte und Viol. I.



Fagotte und Hörner begleiten in Synkopenbewegung. Ein idyllisches Sätzchen (Waldwiese).
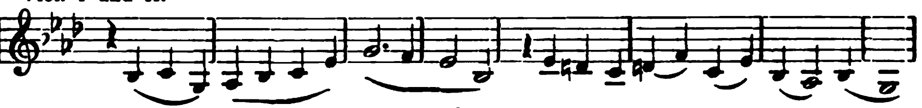
Nach kurzer Verarbeitung dieses Themas und mit Hilfe zweier Seitenthemen

VII a)



b)

Viol. I.
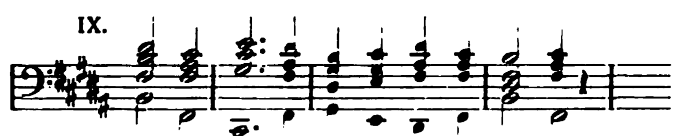


und einer Koda

VIII.

Viol. I und II.

wird der erste Teil zu Ende geführt. Die Geigen steigen in ruhiger Bewegung empor, dann leiten Celli und Kontrabässe zum Mittelsatze über, der choralartig in Posaunen, Tuba und Kontrafagott einsetzt, (Hochwaldthema)

IX.



und das stets von gedämpftem Streichorchester und Harfe nachgebetet wird. Ein eigentümlicher Orgelklangeffekt wird dadurch erreicht, dass die Accorde der Streicher im Bass und Diskant stark geteilt sind und dazwischen leerer Raum bleibt, der von der Harfe allein ausgefüllt wird. Ein wenig belebter wird das Thema von Flöten, Oboen, Althoboe, Bratschen und Celli aufgenommen, umspielt von Geigenfiguren und Harfenaccordzerlegungen. In den Klarinetten kehrt von Zeit zu Zeit der Waldruf (I) wieder. Die Posaunen wiederholen nochmals die Hochwaldmusik (IX), während eine Sologeige sich klar und zart mit dem Waldthema (II) darüberschwingt, und so — formal gedacht — zur Wiederholung des Hauptsatzes überleitet. Ein neuer Jubelschrei bringt die Wiederholung von III, dann in veränderter Instrumentation die kurze Episode (V, VI), eine kleine Ausbreitung auf den beiden Seitenthemen (VII a und b) und ein Beschliessen mit der Koda (VIII). Nochmals wie aus weiter Ferne ein Klang vom Hochwald (IX), dann ein langsames Absteigen und seliges Verklingen im gedämpften Streichorchester, derselben Farbe, mit der das Stück begonnen hatte. Tiefster Abendfriede, holdes Verträumen!

Kapellmstr. Egon Pollak-Prag.

HERMANN BISCHOFF: PAN

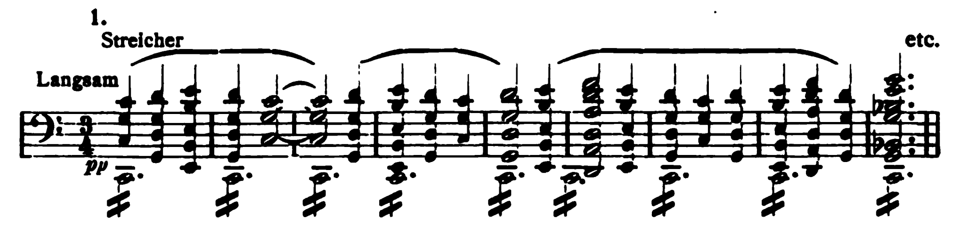
Ein Idyll für Orchester op. 14.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen (engl. Horn) 2 Klarinetten (Bassetthorn) 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 2 Harfen, Schlagzeug, Streichkörper.

Ich wollte in meinem „Pan“ nicht Hellenentum und Christentum gegenüber stellen und wollte auch nicht einen neuen „Christus im Olymp“ schaffen, die Kämpfe dieser beiden Kulturen sind ausgekämpft und die „Götterwelt“ längst vergangen, um den Einen zu bereichern. Nicht Zeus, nicht Venus sind es, sondern nur ein paar bescheidene Hirtengötter, Faune, Satyrn und Nymphen, die vor uns, und zwar als heiter-wehmütiges Spiel der Phantasie erscheinen, und vor den von ferne hereinklingenden Glocken und dem Gesange aus einem Kloster wieder verschwinden. Mit einem Worte: wir haben es nicht mit einem heroischen, sondern lediglich mit einem idyllischen Vorgange zu thun.
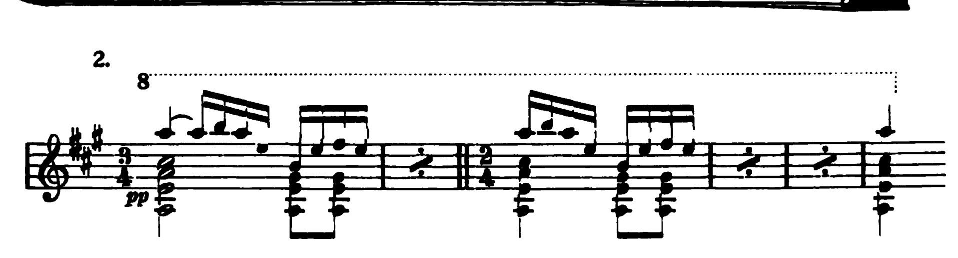
Wie man manchmal in den Zug der Wolken die abenteuerlichsten Bilder hineinträumen kann: Ritter, Ungeheuer und Gigantenschlachten, so verdankt die Vision des „Pan“ ihre Entstehung dem Sichhingeben an den Zauber einer heissen Mittagsstunde im Sommer.

Ich liege am Rande einer ringsum von Wald eingefassten Wiese. „Pan schläft“, nannten die Alten diese Stimmung, wenn der Sonnenglast über den Gräsern zittert, und die Bäume sich nur leise gegeneinander neigen. (Beispiel 1.)

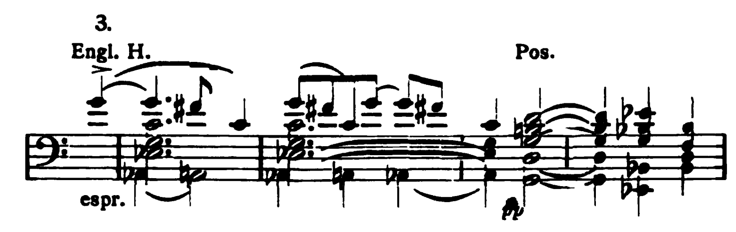


Das ganze All scheint mir in eine mächtige, brausende Melodie aufgelöst. Da plötzlich, von weitem seltsame Klänge (Beispiel 2), erst ganz leise, dann näher und stärker.
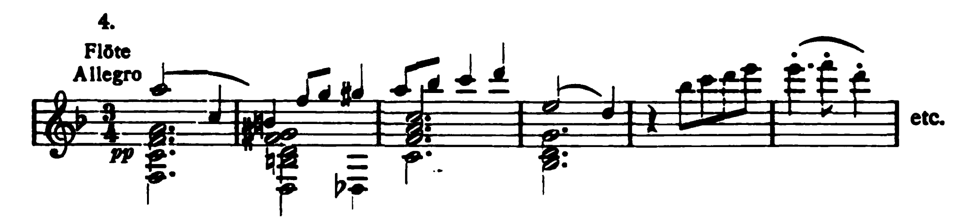




Es sind die Hirteninstrumente, wie sie Faune und Satyrn zu tragen pflegten; froh erwidere ich ihren Ruf. Aber da ist alles wieder still, und ein wilder, sehnsüchtiger Schmerz ergreift mich (Beispiel 3.)



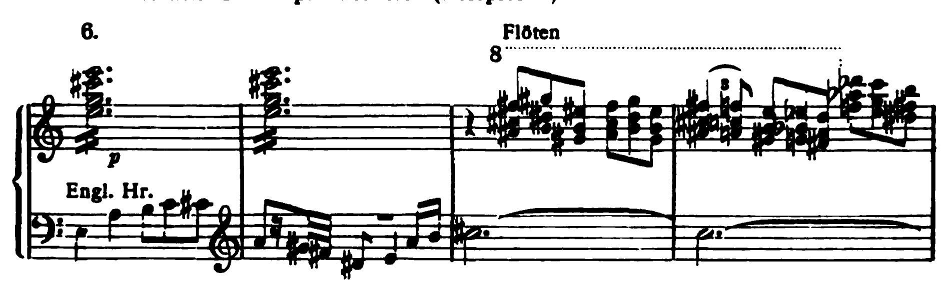
Doch da ertönt's wieder, und gleich darauf treten weisse Gestalten aus dem gegenüberliegenden Walde. (Beispiel 4.)

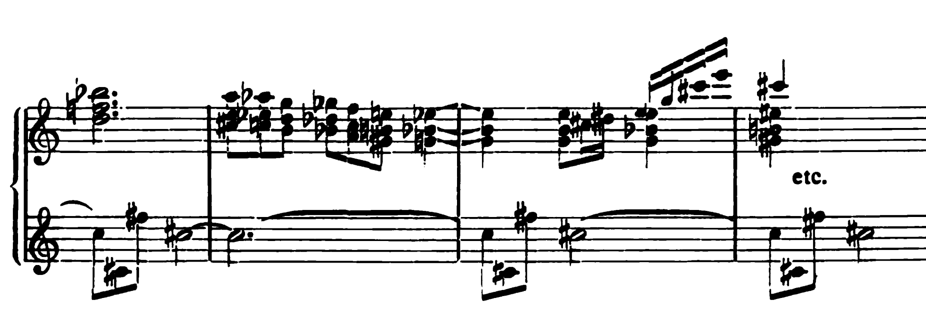


Es sind Nymphen: harmlose, unschuldige Wesen, die wie schöne Schmetterlinge über die Wiese gaukeln. Ihnen folgen andere, die ganz Sehnsucht sind. Mit zurückgeworfenen Haaren und leidenschaftlich erhobenen Armen eilen sie herbei. Beispiel 5.)
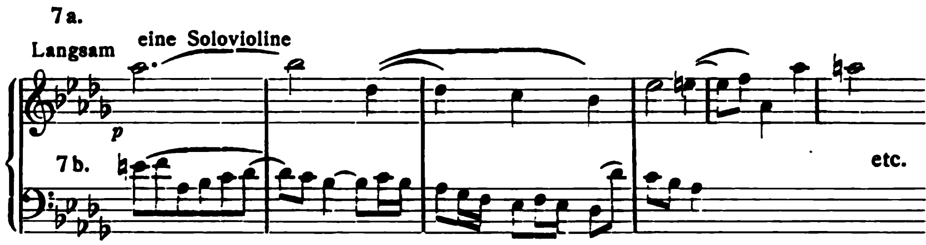


Sie vereinigen sich mit den vorigen, und bald hallt der Wald vom Lachen und Rufen der holden Geschöpfe wieder. (Beispiel 6.)



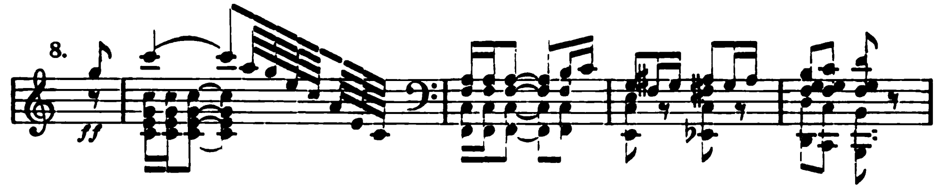


Dann beginnt mit Thema 4, dem ein Kontrapunkt im ersten Horn verbunden ist, wieder ein allgemeiner Reigen, bis sich auf einmal eine starke Bewegung kundgiebt. Alles läuft, mit Kränzen und Schleiern winkend zum Walde, wo eine hohe Frauengestalt erscheint. (Beispiel 2.) Artemis ist es, die Einsamwandelnde, der Nymphen Meisterin.



Dieses Motiv hat eine Fortführung, mit der es später kombiniert erscheint (7b).

Plötzlich tönen von ferne wilde Klänge herein, Trommeln, Flöten und Cymbeln. Eilenden Laufes stürmt von ferne eine Horde Faune und Satyrn herbei, mit wildem Geschrei die Nymphen erschreckend und verscheuchend. Als neues Motiv, einen grotesken Tanz versinnbildlichend, lernen wir Beispiel 8 kennen.



Da mitten im wildesten Taumel ein Stocken: Aus dem unfern hinter dem Walde gelegenen Kloster tönt der Choral der Mönche herein (dies irae aus dem graduale Romanum") und gleich darauf verkündet langes Glockengeläute die Mittagsstunde. Zwar sammelt sich der holde Spuk noch einmal zu einem allgemeinen Reigen, aber als die Glocke zum zweitenmale ertönt, stiebt alles auseinander und löst sich in Duft auf. Öde und verlassen bleibt die Wiese im Sonnenglanze, und kein noch so heisses Sehnen vermag die Schatten wieder zu beleben.

Hermann Bischoff.

Wir schliessen hier noch an:

HANS PFITZNER: HERR OLUF

Die Komposition der Ballade „Herr Oluf" entstand im Jahre 1892; sie wurde zuerst aufgeführt in meinem Konzert in Berlin 1893 mit dem philharmonischen Orchester, gesungen von Max Büttner. Dann folgten Mainz (Symphoniekonzert unter



Emil Steinbach, gesungen von Karl Scheidemantel), Frankfurt/Main (Opernhauskonzert unter L. Rottenberg, gesungen von Dr. Pröll), Haag in Holland (gesungen von A. Spoel) und wieder Berlin (Tonkünstlerkonzert unter Richard Strauss, gesungen von Karl Scheidemantel). Das Werk ist noch Manuskript. Hans Pfitzner.

FELIX VOM RATH, KLAVIER-KONZERT IN B-MOLL. OP. 6.
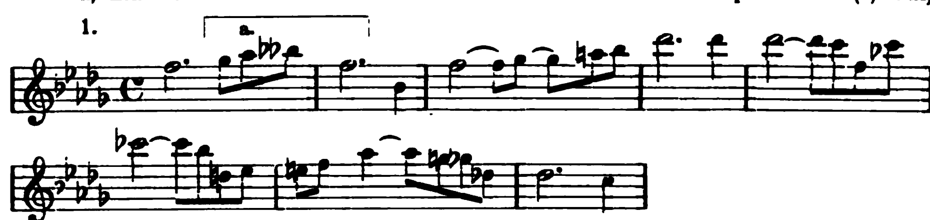
Frau Anna Langenhan-Hirzel gewidmet. Komponiert 1900.

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, 3 Pauken, Streichquintett.

Äusserlich betrachtet einsätzig, lässt das Rathsche Konzert bei genauerem Zusehen die drei herkömmlichen Teile dieser Gattung sehr wohl erkennen. Während der erste und zweite (langsame) Satz in einen verschmolzen erscheinen, hat das Finale seine Selbständigkeit bewahrt, ja es ist sogar von dem letzteren durch einen förmlichen Abschluss getrennt, so dass wir das ganze in zwei grosse Unter-Abteilungen zerlegen können.
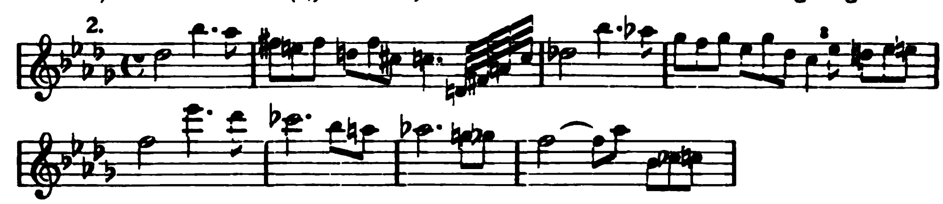
I. 1. Maestoso (𝅗𝅥 = 100), 𝄵 B-moll. In formaler Beziehung ein bis zur Durchführung (einschliesslich) regelrecht gebauter Sonatensatz.

a) Ein Klaviersolo von 28 Takten stellt zuerst das Hauptthema (1) auf,



bevor es an das Orchester übergeht. Von ihm leitet ein später als Durchführungsmotiv benutzter Gedanke zu dem
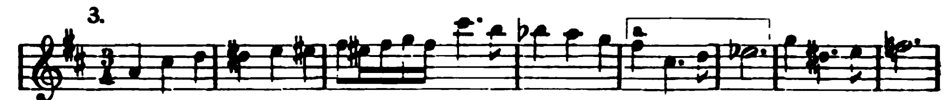
b) Seitenthema (2), Ges-dur, das erst vom Klavier allein vorgetragen wird



und sich späterhin nach Fis-moll wendet. In dieser Tonart tritt dann auch ein neuer Nebengedanke auf, der gleichfalls in der Durchführung zu Bedeutung gelangt.

c) Der Durchführungsteil wird vom Soloinstrument eingeleitet mit einer Umbildung des Seitenthemas (2) — Grandioso, Fis-moll. Die Durchführung selbst besteht im wesentlichen aus einer Kombination der Themen 1 und 2 mit jenen beiden Nebengedanken. Über einen kurzen Orgelpunkt auf Gis gewinnt sie die Dominante von D und geht unmittelbar über in das

2. Larghetto, ♩ = 58, $^3/_4$, D-dur. — Dieser Satz führt in grosser Steigerung den zuerst vom Klavier intonierten breiten Gesang (3) variationenartig durch.
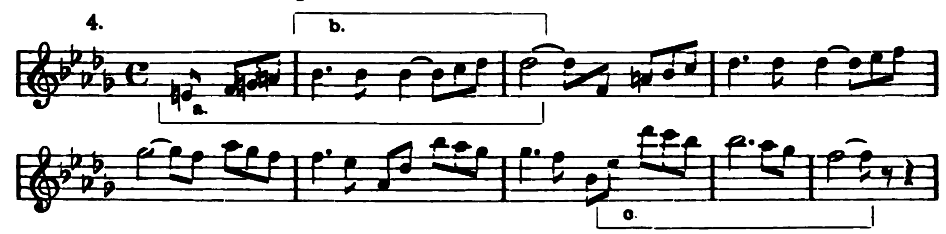


Dabei erhält eine Umbildung des Teilmotivs 3a besondere Geltung. Die beiden Themen 1 und 2 des ersten Satzes tauchen vorübergehend wieder auf. Nachdem die Steigerung mit dem Quartsextaccord über A ihren Höhepunkt erreicht und die Vergrösserung von Thema 2 in Horn, Trompete, Posaune und Violoncelli die enge Verknüpfung dieses Satzes mit dem ersten noch einmal zu deutlichem Ausdruck gebracht hat, wird sempre diminuendo der verklingende Abschluss in D-dur herbeigeführt.

II. 1. Einleitung. Grave, ♩ = 66, 𝄵, B-moll. Teilmotiv 1a rythmisch umgebildet und augmentiert. 12 Takte.

2. a) Allegro risoluto, ♩ = 132. Das **Hauptthema** (4) wird zuerst vom Or-

4.



chester gebracht, dann vom Klavier übernommen. Wieder ist es ein Zwischengedanke, der zu dem

b) **Seitenthema** (5) überleitet. Bevor dieses in seiner eigentlichen Ton-

5.
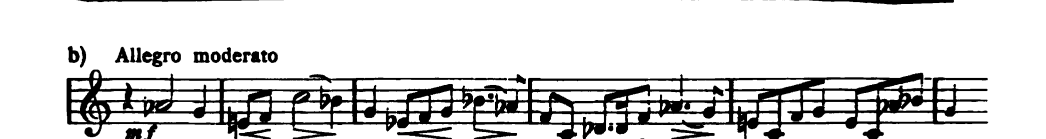


art (Ges-dur) erscheint, wird es vom Klavier allein (Tranquillo ♩ = 108) in D-dur gleichsam antizipiert.

c) Der folgende Teil verbindet die Durchführung mit der Repetition des Hauptsatzes. Lässt er sich zunächst nur als Wiederholung an, so bringt er späterhin mannigfache thematische Verarbeitungen, zu denen namentlich 4b das Material liefert. Das Seitenthema (5) erscheint nun in B-dur und herrscht in ununterbrochener Steigerung bis zur abermaligen Wiederaufnahme des Hauptthemas (4), B-moll. Von ihm verlangt Teilmotiv 4c vorübergehend selbständige Bedeutung (Appassionato, Klaviersolo), während der Schluss noch eine pompöse Vergrösserung von 4a bringt. R. Louis.

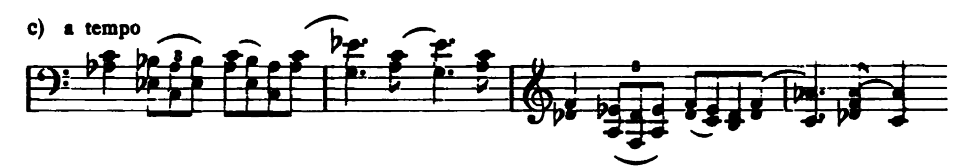
GEORG SCHUMANN: QUARTETT IN F-MOLL. OP. 29

für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello.

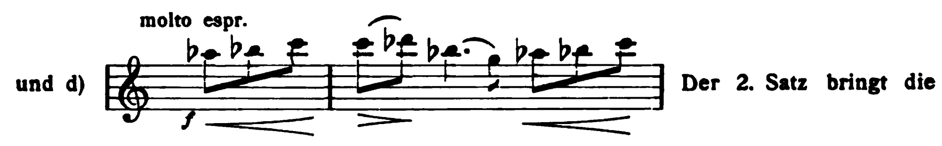
Diesem Werke liegt so wenig ein „Programm" zu Grunde, dass sich auch eine Analyse in Worten fast erübrigt. Nur mit einer musikalischen Zergliederung wäre ihm beizukommen. Es verdankt seine Entstehung rein nur musikalischen Anregungen. Aus 4 Sätzen bestehend, erscheint es fast ganz in der späteren Sonatenform gefasst, wiewohl es diese thatsächlich vielfach verlässt — und darüber hinausgeht. Das ganze Werk macht den Eindruck eines mit sich selbst Ringenden und vom Schicksal Bedrängten. Im 1. Satz sind es Trotz und Klage, die sich gegenüber stehn; die beiden Themen: a) [Allegro, ff] und
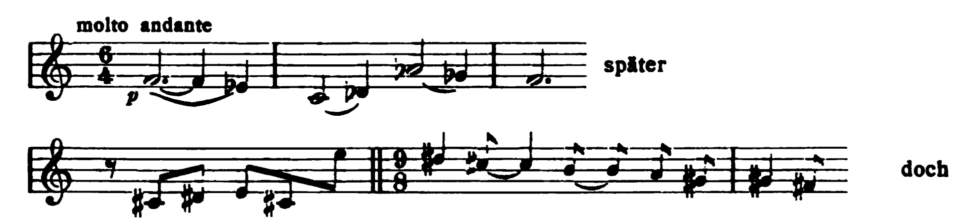


bilden zugleich die Hauptthemen des Werkes. Dazu gesellen sich noch 2 weitere:



und d)



Der 2. Satz bringt die Töne einer Trösterin, wie zur Einkehr und Ruhe gemahnend und benutzt in umgekehrter Reihenfolge fast genau die Themen a) und b) des ersten Satzes,



später

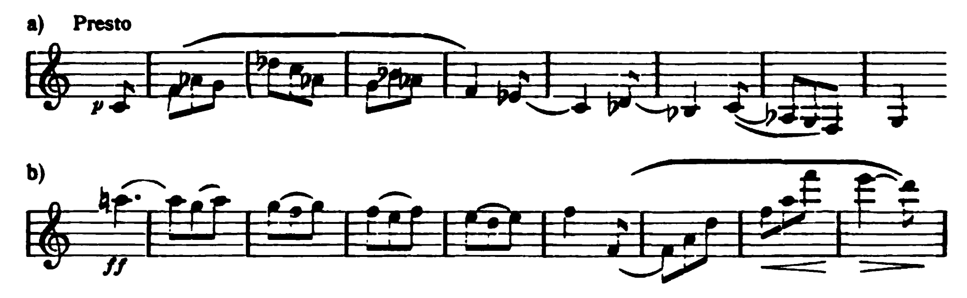
doch bäumt sich das Gefühl der Verzweiflung im 3. Satze von neuem auf.

Wir hören das Thema a) des ersten Satzes wieder
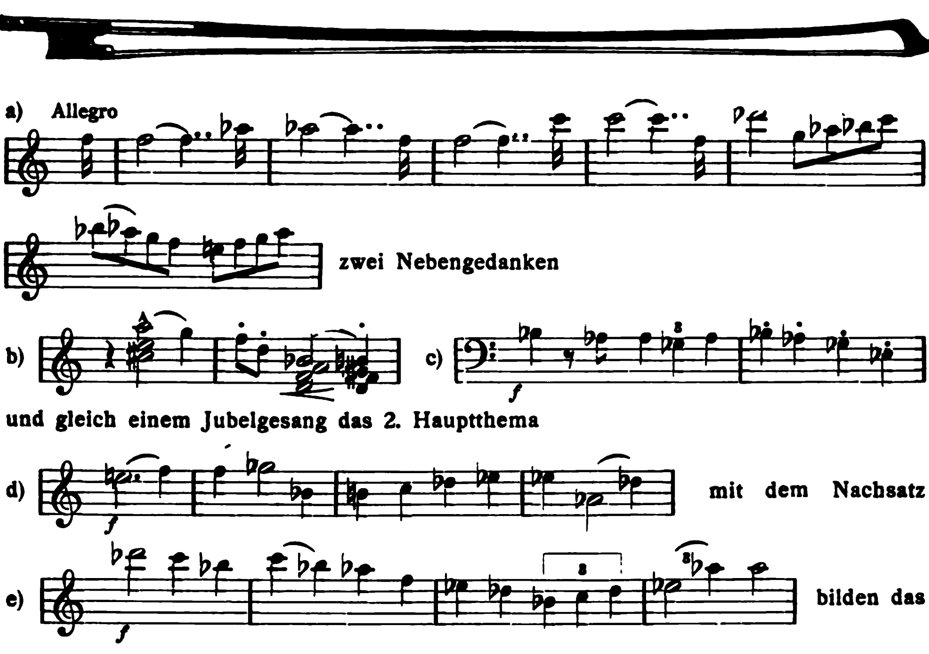


und wie grübelnd die Erlösung suchend das folgende Thema a).

Zwei Neue Gedanken bilden den Hauptkern des Satzes:



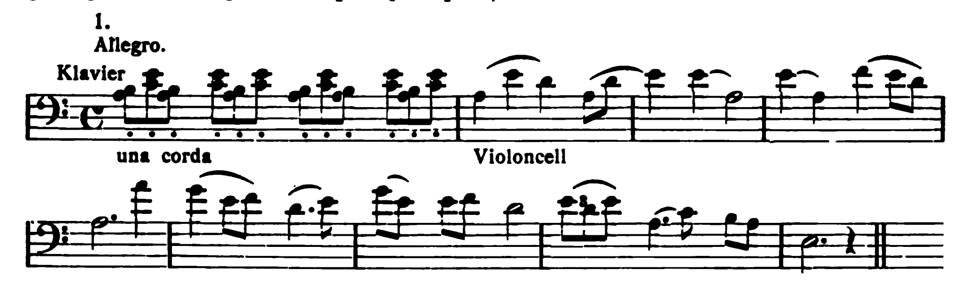
Wie mit Siegesgewissheit treibt das Stück dem Schlusse entgegen. Der 4. Satz bringt uns quasi den Entschluss, den Kampf aufzunehmen. Er steht thematisch in keiner Verbindung mehr mit den übrigen Sätzen. Ein entschlossenes Hauptthema,



zwei Nebengedanken [b), c)] und gleich einem Jubelgesang das 2. Hauptthema [d)] mit dem Nachsatz [e)] bilden das musikalische Material dieses letzten Satzes, welcher mit ungestümer Kraft das ganze Werk beschliesst.

PAUL JUON: KLAVIERTRIO A-MOLL
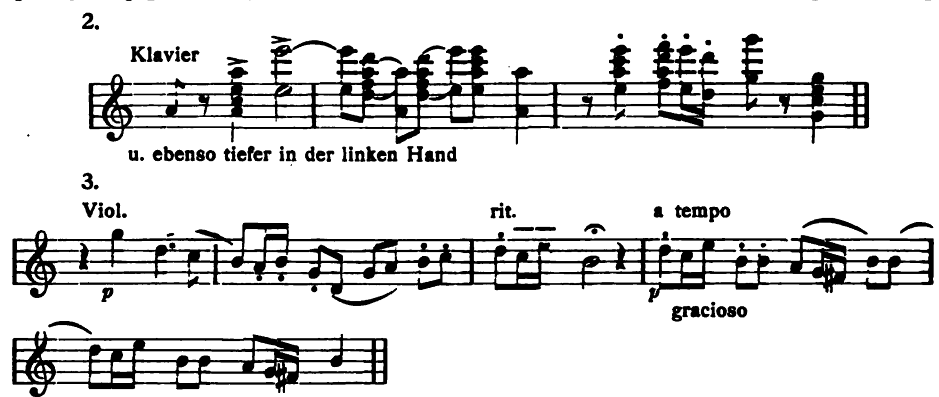
Paul Juons*) op. 17 hat nur drei ziemlich knapp gehaltene Sätze. Im ersten (Allegro, 4/4) setzt, nachdem das Klavier eine charakteristische, längere Zeit beibehaltene Triolenbegleitungsfigur einen Takt vorgespielt hat, das Violoncell mit der warm empfundenen gesangreichen Hauptmelodie [Beispiel 1] ein, die darauf von der Violine wiederholt wird.



*) Paul Juon, auf dessen wertvolle Kammermusikwerke ich in der „Musik" S. 894 ff. hingewiesen habe, wurde am 8. März (23. Febr.) 1872 in Moskau geboren und widmete sich der Musik erst nach Absolvierung der Realschule seiner Vaterstadt. Hier besuchte er 5 Jahre lang das Konservatorium: Geigenunterricht erhielt er von dem Prager Hrimaly, Komposition studierte er bei Tanejew und Arensky. Nachdem er Reserveoffizier geworden, wurde er 1894 Schüler Bargiels in Berlin und zwar 3 Semester lang. 1896 folgte er einem Ruf als Theorielehrer an das städtische Konservatorium in Baku (am kaspischen Meer), fand hier aber zu wenig geistige Anregung. Er kehrte daher im Okt. 1897 nach Berlin zurück, wo er bald ein gesuchter Theorielehrer geworden ist und der Komposition lebt. Seine grosse kompositorische Begabung wurde im Nov. 1901 durch Verleihung des Liszt-Stipendiums gleich auf zwei Jahre anerkannt.
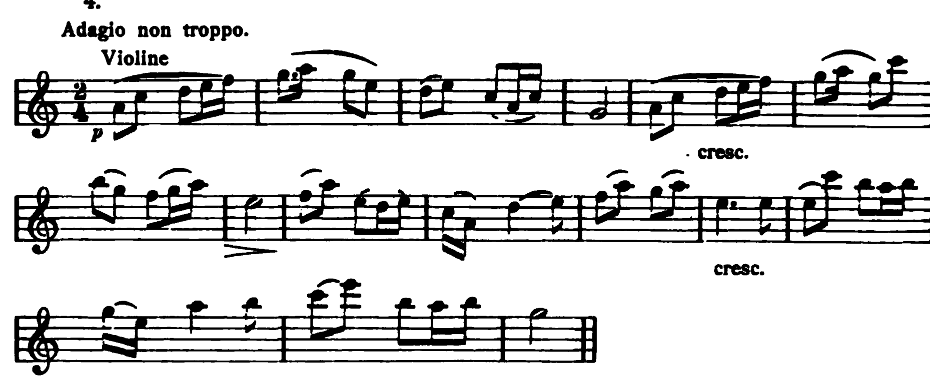


Aus ihr wird durch rhythmische Versetzung folgender Übergang (Poco meno mosso) [Beispiel 2] gewonnen, der zu dem 2. lieblich-neckischen Thema (G-dur) [Beispiel 3]
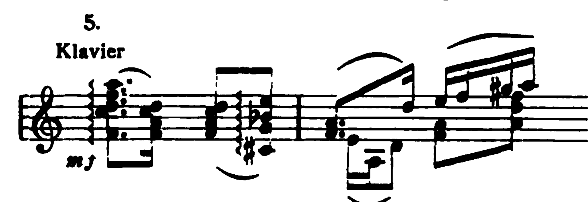


führt; dieses wird kanonisch wiederholt und zu einem kurzen Nachsatz übergeleitet, der aus dem Schluss dieses 2. Themas gewonnen ist. Mit einem kurzen Fugato, in welchem das 1. Thema wieder rhythmisch umwertet ist, beginnt die Durchführung; eine Zusammenfassung beider Themen in gangartigen Imitationen führt zu einem Orgelpunkt auf E, der den Wiedereintritt des Hauptthemas rhythmisch vorbereitet. Dieses erscheint jetzt zunächst im Klavier, um bald von der Violine und dem Violoncell kanonisch aufgenommen zu werden; daran schliesst sich wieder jener Übergang, das 2. Thema (jetzt in A-dur) mit dem Nachsatz, bis zuletzt eine aus dem Durchführungsteil gewonnene kurze Coda den Satz zu einem glänzenden Schluss führt.

Das Adagio in Liedform wird durch folgenden herrlichen Gesang der Violine eröffnet. [Beispiel 4]
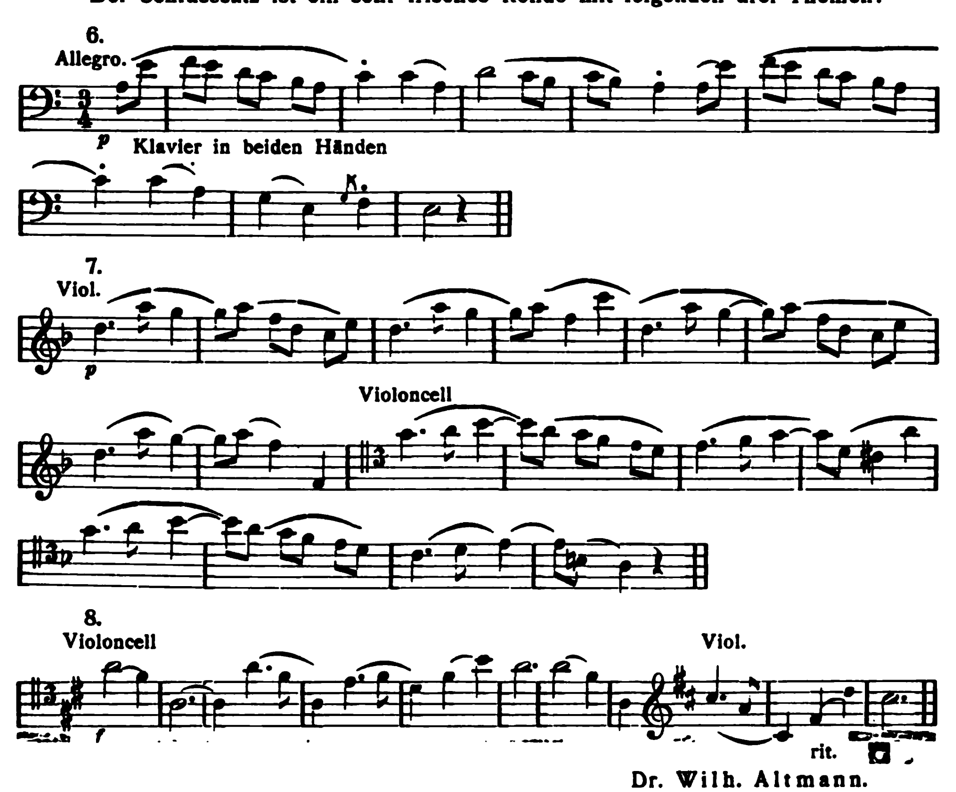


Meisterhaft ist die begleitende Violine gesetzt, als dann das Violoncell diesen Gesang wiederholt. Das Leben und Steigerung in den Satz bringende Seitenthema [Beispiel 5]



wird sequenzenartig weiter gesponnen bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas, das in anderer Instrumentation erscheint; nochmals erscheint das Seitenthema; nachdem es durch eine Erweiterung des Hauptthemas abgelöst ist, führt ein Orgelpunkt auf C zum Schluss.

Der Schlusssatz ist ein sehr frisches Rondo mit folgenden drei Themen:



Dr. Wilh. Altmann.







KLINGERS BEETHOVEN

Von Dr. Max Graf-Wien

Der Gott nun sitzt auf einem Throne, aus Gold gebildet und Elfenbein ... In der Linken des Gottes prangt ein Scepter, von allen Farben erglänzend. Der Vogel, der auf dem Scepter sitzet, ist der Adler ... Der Thron aber ist reichgeziert mit Gold und Gestein, sowie mit Elfenbein und Ebenholz. Auch sind auf ihm Tiere mit Farben nachgeahmt und erhabene Gebilde": solches erzählt Pausanias in seiner „Beschreibung von Hellas" über den Zeus des Pheidias, der im Tempel zu Olympia thronte. Diese berühmte Beschreibung mag Max Klinger die erste Anregung zu seinem Beethovenstandbild gegeben haben. Das Werk hat ihn fünfzehn Jahre seines Lebens begleitet. Der erste Entwurf stammt aus dem Jahre 1887, dem abschliessenden Jahre seiner Pariser Zeit, und seither mag es wohl die tiefsten, abgründlichsten Gedanken und Phatasieen des Bildners ans Licht gezogen haben. Immer wieder drängt sich der Gedanke an Beethoven in die anderen Werke Klingers ein. In der Pietà, (1890) im Kreuzigungsbilde (1888—1891) ist die Beethovenmaske angebracht. Dort trägt sie der hl. Johannes. Auch ihm bildet man den Adler zu Füssen, und ihn, wie seine Brüder nannte man ihrer ausbrechenden Heftigkeit wegen die „Donnerskinder". Die Vorstellung vom gewaltigen Seher von Patmos, dem Dichter der Apokalypse und die vom Zeus Kronion mögen in der Phantasie Klingers sich zum Beethovenstandbild verschmolzen haben. „C'est dans Jean de Pathmos, parmi tous, qu'est sensible la communication entre certains génies et l'abîme. Dans tous les autres poëtes, on devine cette communication; dans Jean on la voit, par moments on la touche" sagt Victor Hugo in seinem Shakespearebuch von dem Evangelisten. Und was er hier empfand, fühlen wir alle bei Beethoven, der in seinen Adagios stets an Abgründen auszuruhen scheint und dessen Flügel ausgespreitet, den ganzen Raum zwischen Hölle und Himmel erfüllen. Noch andere Gedanken haben sich zum Klingerschen Standbild herangedrängt. In seinem Christus im Olymp (1893 angefangen) hat Klinger geschildert, wie Jesus Christus als ein neuer Gott in die alte Göttergemeinschaft aufgenommen wird. Psyche sinkt ihm zu Füssen, Apoll begrüsst ihn, während Zeus heftig erschrickt, als ob er ein Ende seiner Macht verspüren würde. Hier sieht Klinger gleichsam das „dritte



MAX KLINGERS BEETHOVEN

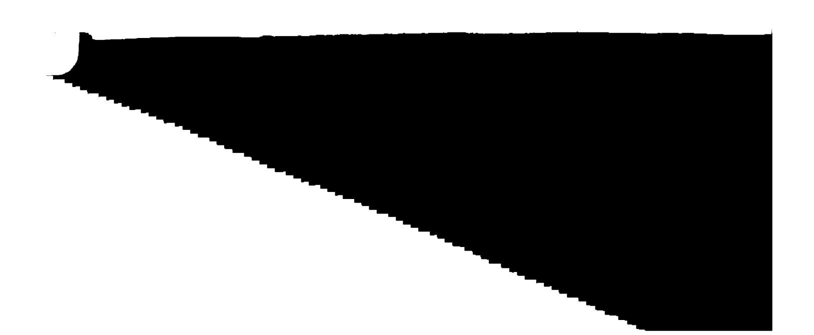
Reich", das Christentum und Heidentum eint, das Reich der Leiden und das Reich der Schönheit. Und der Rückwand des Prachtstuhles, auf dem Beethoven thront, hat Klinger ein Ähnliches eingebildet. Die obere Hälfte zeigt Golgatha, den gekreuzigten Heiland und die zwei Schächer; in der unteren steigt Venus in einer Muschel aus dem Meere auf. Eine Gestalt treibt die in hoheitsvoller Nacktheit Dastehende von dannen; sie aber wird nicht weichen. Wie im „Christus im Olymp" werden hier die Reiche des Leidens und das der Schönheit nebeneinander gestellt, Christentum und Heidentum, Passion und sinnlicher Genuss, als gleich berechtigte Mächte.

Aus dem Gefühlskreise der Beethovenschen Musik sind Klinger jene Gebilde zum „Christus im Olymp" emporgestiegen. Die Musik Beethovens ist die eines Kämpfers, eines Ringers, der aus dem Paradiese vertrieben, seinen inneren Dämonen überlassen ist. Daher jene furchtbaren Stunden der Verzweifelung, jene Melancholieen, jenes Schwelgen in der Romantik dunkler Gefühle. Den Heiden war ein solcher Menschentypus so fremd, dass sie mit Entsetzen das Bild des gequälten, ans Kreuz geschlagenen Heilands in ihrer Welt der Kraft und Schönheit auftauchen sahen. Die „Bekenntnisse" des hl. Augustinus sind das erste litterarische Werk, in welchem mit wahrer Wollust die Qualen und Kämpfe eines entzweiten Gemütes geschildert werden und mit ihm ist gleichsam ein neuer Schacht der Litteratur eröffnet worden, in dem Rousseau (Bekenntnisse), Goethe (Werther) weiter gegraben haben. In diese Tiefen hat Bach als Erster hinabgeblickt (man höre nur sein Cis-moll, H-moll oder B-moll Präludium); Beethoven ist als Erster ganz hinabgestiegen. Aber auch der Sieg, die Kraft und die Schönheit, das Heidnische fehlt der Musik Beethovens nicht; die antike *αὐταϱκεία* in der Form, das Heldenhafte, Tapfere der Gesinnung.

Man wird es jetzt verstehen, weshalb Klinger zu seiten jenes Mittelbildes zwei Reliefs angebracht hat, welche Adam und Eva vor und nach dem Sündenfall zeigen, der die Leiden in die Welt brachte. Ist die Musik Beethovens nicht die eines Gefallenen, der, „verflucht vor allem Vieh und vor allen Tieren auf dem Felde", sich zur Erlösung durchkämpfen muss? Mozarts Kunst ist „prächtig anzusehen und gut zu essen", paradiesisch, von heidnischer Sinnlichkeit. Deshalb fehlen in seinem Bilde auch einige Züge, die für Beethoven so charakteristisch sind. Die Naturschwärmerei zum Beispiel. Als friedlosen, entzweiten Menschen treibt es Beethoven zu seiner Mutter Natur, in deren Armen er Frieden findet. Jene Naturromantik kannten die antiken Völker gar nicht, die als unschuldige Kinder der Natur auf der Erde sich tummelten. Sie ist erst das Kainszeichen des modernen Menschen, den ein Riss von der übrigen Natur trennt. „Eins zu sein mit allem was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren, ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und

Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfeldes gleicht", lässt Hölderlin seinen Hyperion ausrufen. Solche Sehnsuchtsrufe sind es auch, die wir in der Beethovenschen Musik tönend vernehmen. Die antike Welt hätte sie gar nicht verstanden; hat doch erst das Christentum den Menschen von der Natur, deren sinnliche Kräfte es als sündhaft empfand, losgerissen. Weil aber Beethoven nicht nur das Leid, sondern auch den Sieg kennt, christliche Gewissenskämpfe und heidnische Kraft, hat Klinger die Vorstellungen des hl. Johannes und des Zeus Kronion in eine verschmolzen und in den Reliefbildern am Throne christliches und heidnisches Reich gebildet. Wie im Bildwerke „Christus im Olymp" sind es auch an der Rückwand des Thrones zwei mächtige Palmen, welche das Mittelfeld von den Seitenfeldern scheiden. Im kleinsten und im grössten zeigt sich das Klingersche Gedankengeflecht aus einem festen Faden versponnen. Für einen Kenner der Radierwerke Max Klingers ist es ein geistiger Genuss die mannigfachen Abzweigungen derselben Gedanken zu verfolgen. So wird man auch beim Blättern im Werke „Vom Tode" ein Bild antreffen, das einen Jüngling durch die Wüste schreitend zeigt, der mit der einen Hand einen Kreuzstab an das Herz presst. Ein reichgeschmücktes Weib, Perlen im Haar, Blumen am Busen weist ihm lockenden Blickes, ein strahlendes Diadem. Ihr Mantel ist im Herabgleiten und die rechte Hand ist bereit, das Kleid an den Hüften aufzunesteln. Er, der ein rauhes Fell um den Körper geworfen trägt, erhebt ruhig blickend die rechte Hand zur Abwehr. Es ist wieder eine Variation jenes Themas, das im „Christus im Olymp" und in den Reliefs des Beethovenstandbildes angeschlagen wird: heidnisches und christliches Reich. Des Grundthemas im Schaffen Max Klingers, das er bald in Dissonanzen erklingen lässt, bald zur Harmonie auflöst. — —

Wie der olympische Zeus des Pheidias ist das Beethovenstandbild Max Klingers aus dem verschiedenartigsten, kostbarsten Materialien gefügt. Der gewaltige Thron aus Bronze, die weitausladenden Voluten der Armlehnen gleissende, polierte Goldbronze. Der nackte Oberkörper aus mattem griechischen Marmor, der Mantel, der um den Unterkörper gelegt ist, aus bernsteingelbem Laaser Onyxmarmor, der senkrecht gebändert ist; der Adler, das Tier des Zeus und des hl. Johannes zu Füssen, in prachtvoller Gebärde: er krallt sich mit Klauen aus Erz in den porphyrartigen Marmor, der als Wolke den Thron trägt, ein, als hätte er sich eben im Fluge niedergelassen und schaut erschreckt und hoheitsvoll zugleich zu dem düsterblickenden Mann aufwärts. Er ist aus schwarzem Pyrenäenmarmor gebildet, der glattpoliert ist und nur um Kopf und Hals heller graviert ist; es ist, als sehe man dort die



Federn stäuben. Das matte Weiss des Körpers, die gelbe Marmordecke, der rotbraune Marmor der Standplatte, der schwarze Marmor des Adlers wirken als ein herrlicher viertöniger Accord edler Gesteine; als eine Edelstein-Polyphonie, die uns wie ein musikalisches Element bewegt. Wie die „Brahms-Phantasie“ eine mit aqua tinta und Grabstichel verfertigte Partitur Klingers ist, ist sein Beethoven eine Partitur aus Stein und Erz. Die Wahl des verschiedenartigen Gesteins wirkt zwingend.

Man weiss, dass Klinger, wie die grossen Bildhauer des Cinquecento, stets auf der Suche nach edlem Marmor ist. Ein Schatzgräber kann nicht hitziger nach verborgenem Geld und Gut in die Erde graben, als es Klinger zur Jagd auf kostbares Gestein treibt. Ihn rufen lockende, geheimnisvolle Stimmen im Steine und sein Blick sieht in dem Block Gestalten, die nach Entzauberung verlangen. Dort sieht er in einem Block einen Mädchenkopf; hier sieht er Amphitrite aufragen. So hat er den Mantel im herrlichen Onyxmarmor, der wie ein Kleid gebändert ist, gesehen; den Adler im schwärzlichen Pyrenäenmarmor. Er hat einen sechsten Sinn nicht nur für die geheimnisvolle Musik der Steine, auch für die in den Stein gebannten Wesen und Formen. So haben weder Donatello, noch Sansovino noch Leonardo da Vinci gewagt einen in Florenz liegenden Marmorblock zu behauen; bis Michel Angelo in ihm die Davidsfigur erkannte, die er aus ihm heraus schuf. Geistige Gewalt ist in der Gebärde der Beethovenfigur. In düsterem Sinnen, vorgebeugt, die Hände wie in unbewusster Erregung zur Faust geballt, das rechte Bein über das linke geschlagen — wer denkt hier nicht an die Worte Walthers von der Vogelweide: „Ich sass auf einem Steine und deckte bein mit beine?“ — in der typischen Geberde des künstlerischen Sinnens also, sitzt der Künstler auf dem Throne.

Der Körper ist der eines älteren Mannes, schlaffe Muskeln, und aller Ausdruck zieht sich im Gesicht zusammen: Trotz, Verdüsterung, Kampf mit seinem inneren Dämon, Horchen auf tiefere Stimmen; der furchtbare Moment vor der That, dem Schaffen ist nie ergreifender gebildet worden. Aus solchen Nächten fuhr der Blitz des ersten Themas der „Fünften“ nieder. Selbst der Adler, der König der Tiere erschrickt vor dem düster brütenden Blick. Aber auch die Scherzi fehlen nicht in diesem Standbilde Beethovens. In dem oberen Rande der Rücklehne — dort wo Pheidias zu Häupten seines Zeus drei Chariten und drei Horen als Töchter des Zeus, geformt — sind fünf Engelköpfe aus Elfenbein eingefügt. Ihre Flügelpaare sind aus Opal, Jaspis und anderem bunten Edelgestein komponiert. Der Gegensatz zwischen den naiven Kindergesichtern — einer der Putten zeigt gar verwundert mit dem Finger auf den Meister — und dem Antlitz des Künstlers wirkt ergreifend, rührend.

Mit keinerlei Symbolik wird auf den Musiker Beethoven hingewiesen. Er hat kein Notenpult zu Seiten, wie der Tilgnersche Mozart; kein



Notenheft auf den Knieen wie der Schubert von Kundmann; keine Lyra ist dem Sockel eingraviert, kein Flöten blasender Engel als Relief gebildet, wie es ehrsamer Handwerksbrauch ist. Als geistiger Kämpfer ist Beethoven gebildet, wie er denn seit jeher einer der grossem Repräsentanten Titanischen Ringens gilt. Im Beethovenantlitze sehen wir die Züge aller unserer eigenen Leiden, Kämpfe, Siege, Niederlagen, Bekümmernisse gewaltig eingegraben. In dieses Antlitz sehen wir, wie wir aufs dunkle Meer blicken, in eine unergründliche Tiefe, in ein Wallen und Wogen, das uns aus weiten Fernen grüsst. In ein gesteigertes, vertieftes Bild unseres eigenen Seins. Wie der Kopf des Zeus Kronion, wie ihn die Griechen immer und immer wieder gebildet, das Jesusantlitz, die Bilder Napoleons und Bismarcks ist der Beethovenkopf zu einem grossen Symbol, einen Mythos, einer Allegorie geworden. Leiden und Gesundheit, Ohnmacht und Triumph, Abgrund und Höhe, Appassionata und Eroica, Pathétique und Missa Solemnis; alles gewinnt in dem Beethovenkopf seine typische Form. „Terribile“ nannten die Zeitgenossen Michel Angelo: den Schrecklichen, Unergründlichen, furchtbar Gewaltigen. Dasselbe Beiwort können wir Beethoven geben. Und diesem Beethoven terribile hat Max Klinger sein Beethovenstandbild gewidmet.

Als Pheidias seine Bildsäule des Zeus vollendet hatte, bat er den Gott ein Zeichen zu geben, ob ihm das Werk nach Wunsch wäre. Und alsbald soll ein Blitz niedergefahren sein auf die Stelle des Bodens, wo sich zur Zeit des Pausanias eine eherne Urne mit einer Bedeckung fand. Um ein solches Zeichen wird Klinger wohl vergeblich zum Himmel flehen. Aber wenn wir vor seinem Gebilde Beethovens stehen, klingen uns Melodieen aus Werken jenes Künstlers in der Seele. Und dies mag ihm als Zeichen gelten.



AMARANTHS WALDESLIEDER

von

ANTON BRUCKNER
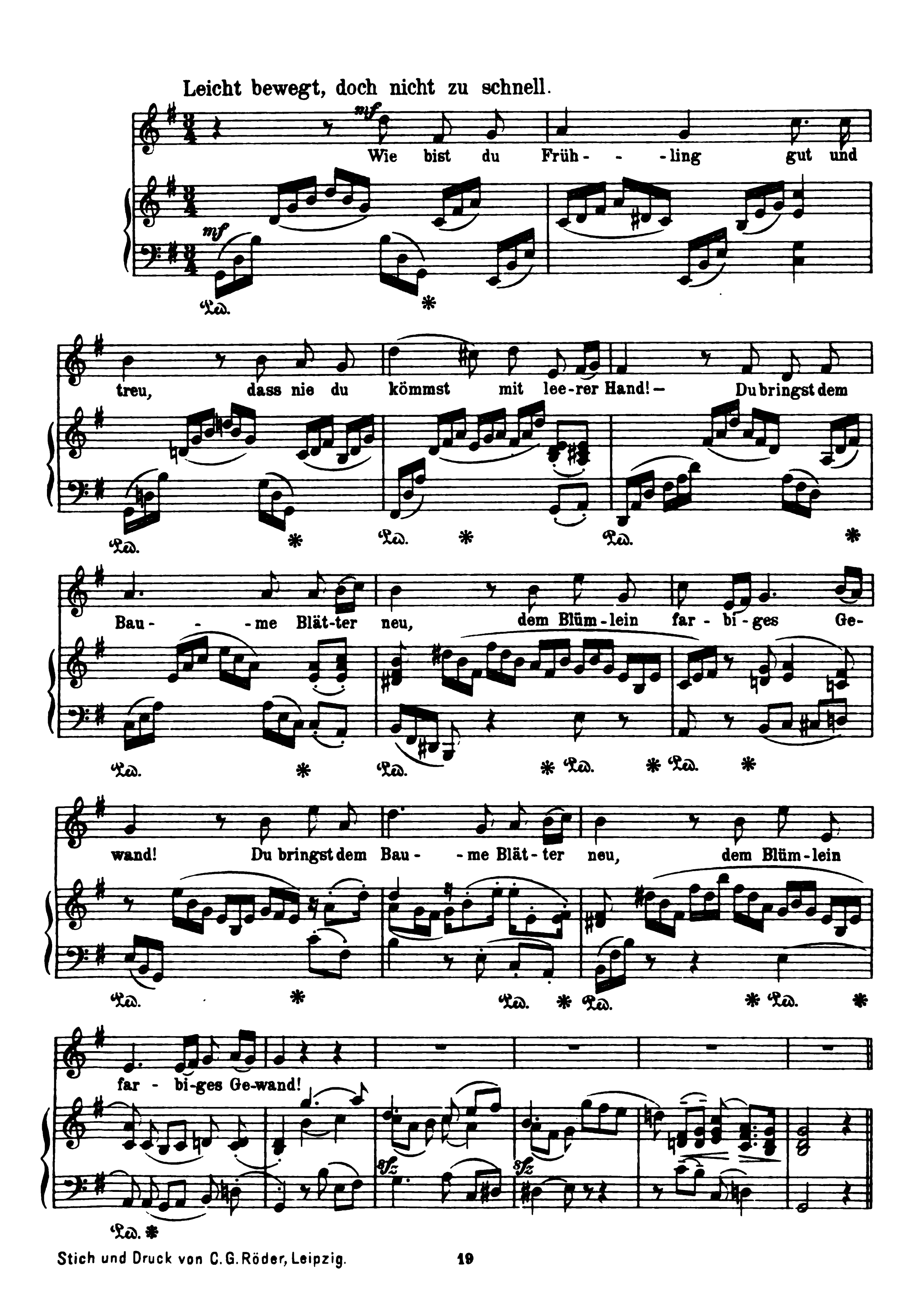
(Dichtung von O. von Redwitz)
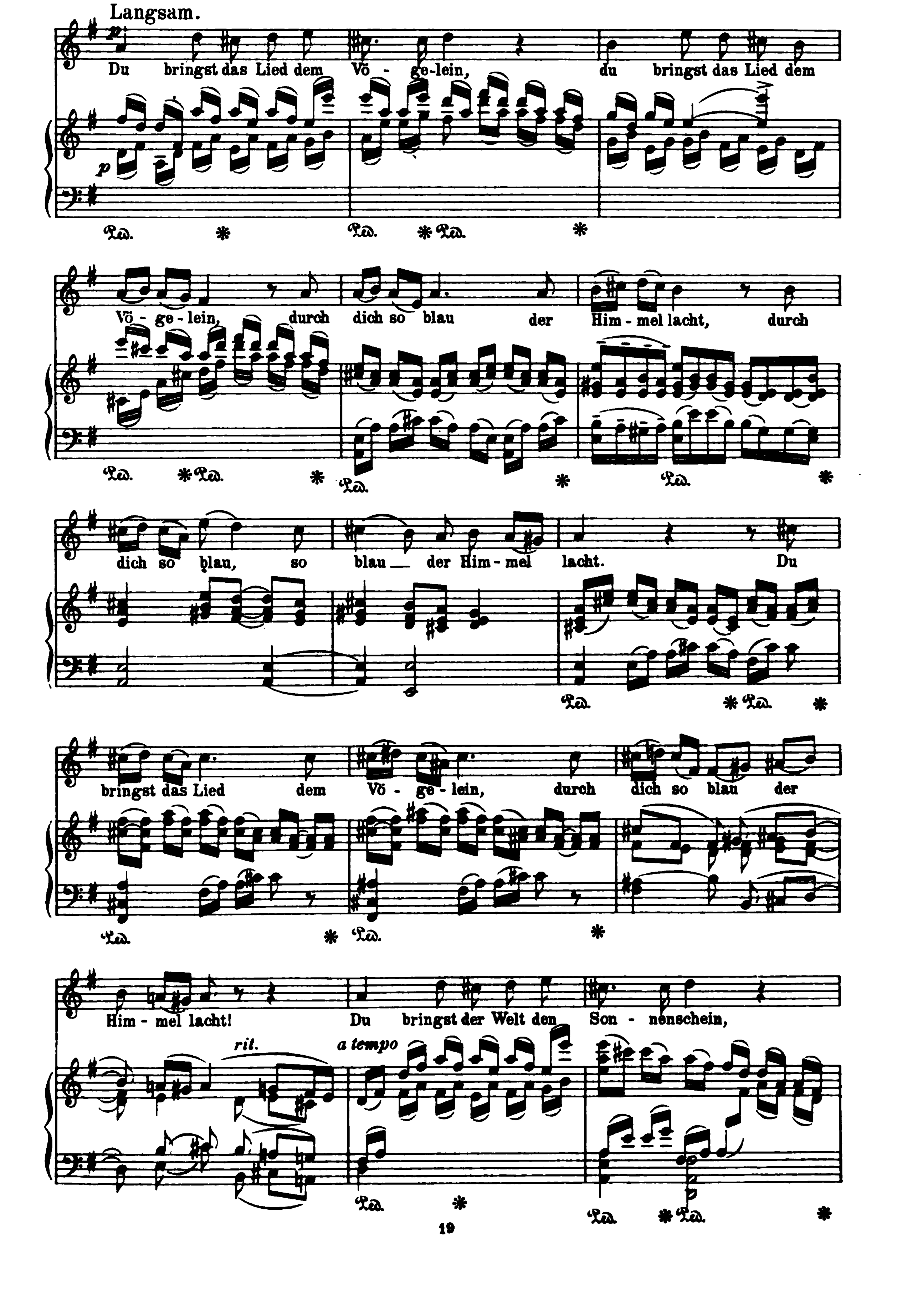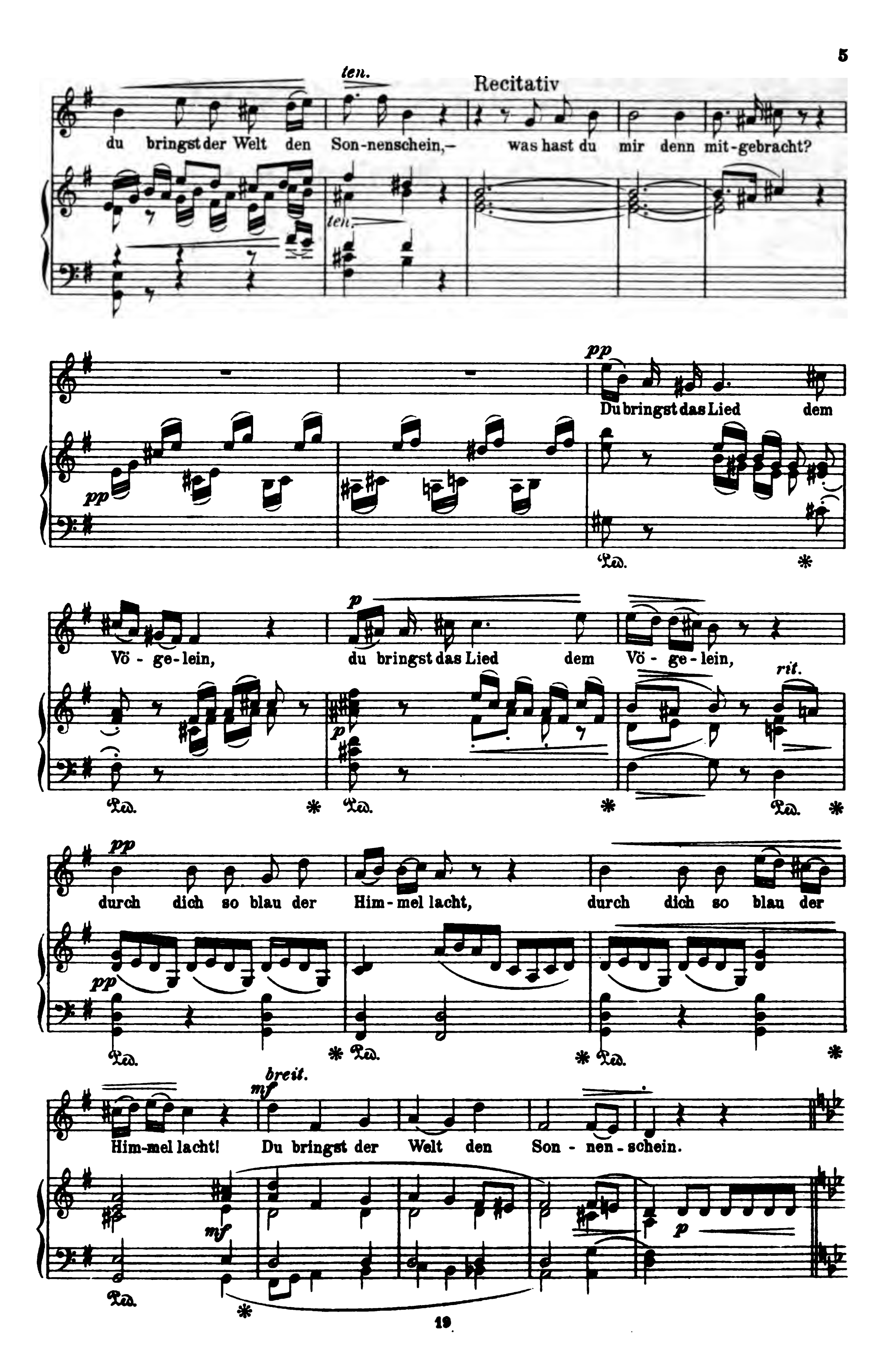


I. 17
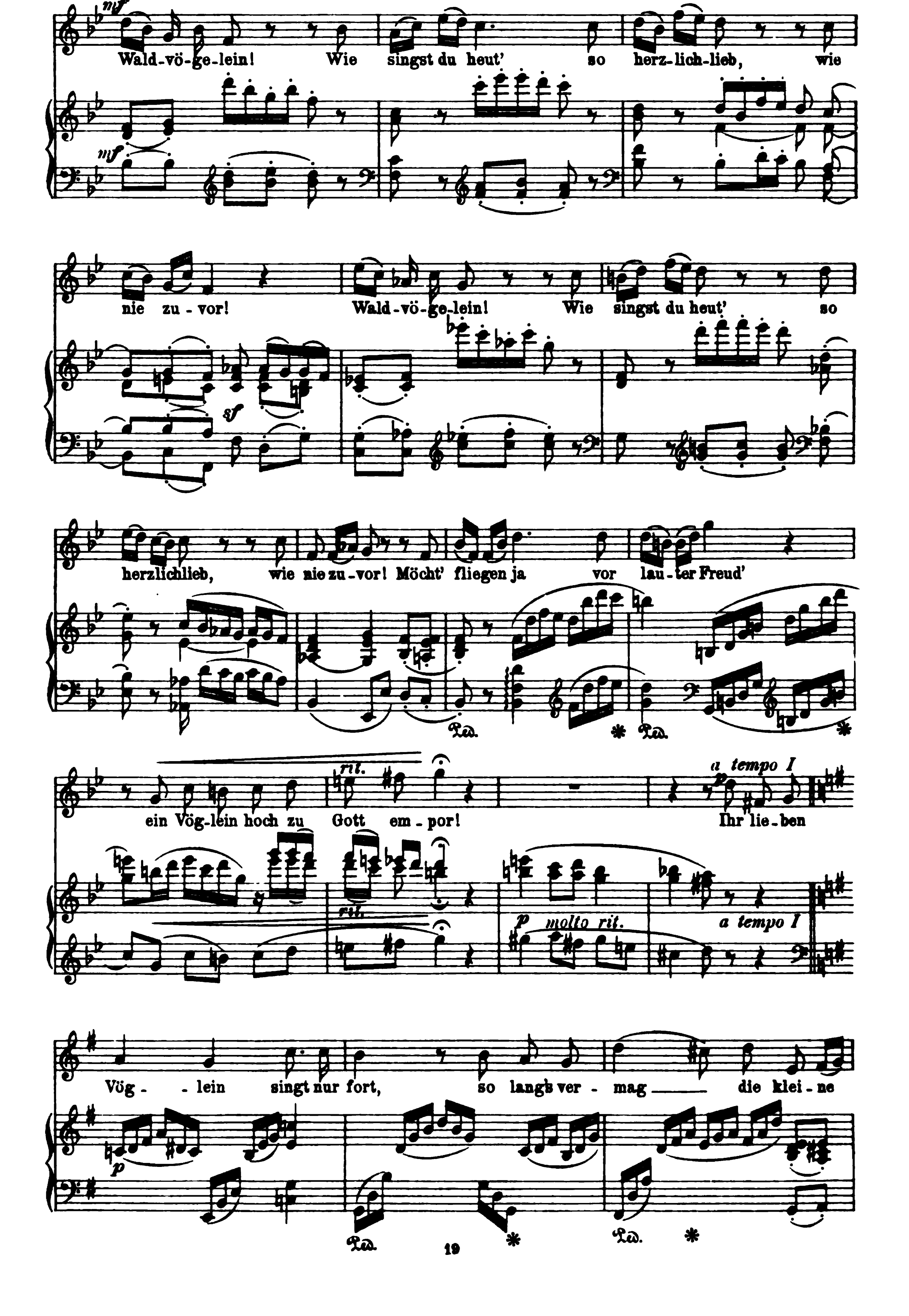
Erste Veröffentlichung
nach dem Originalmanuskript redigiert von
MAX MARSCHALK
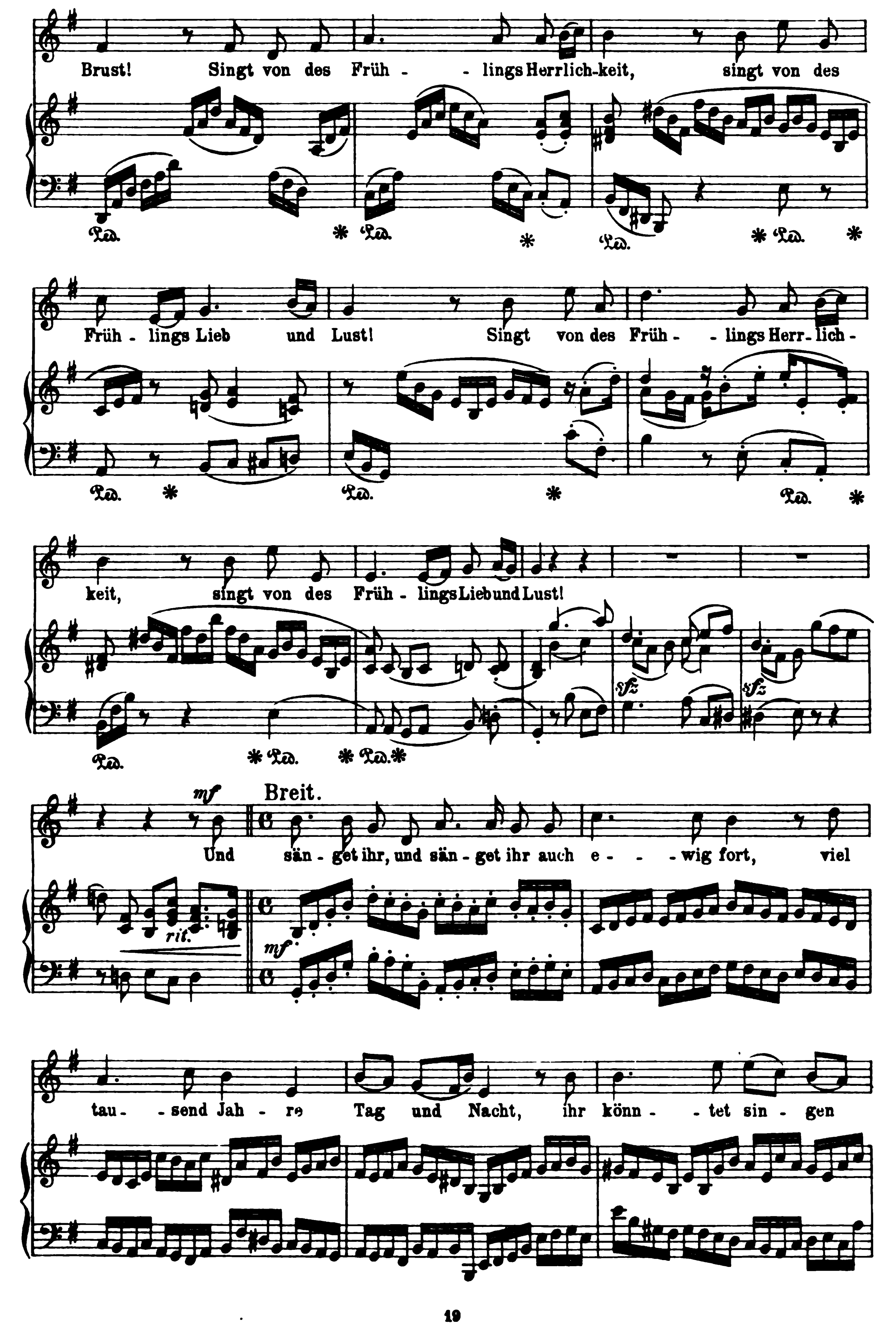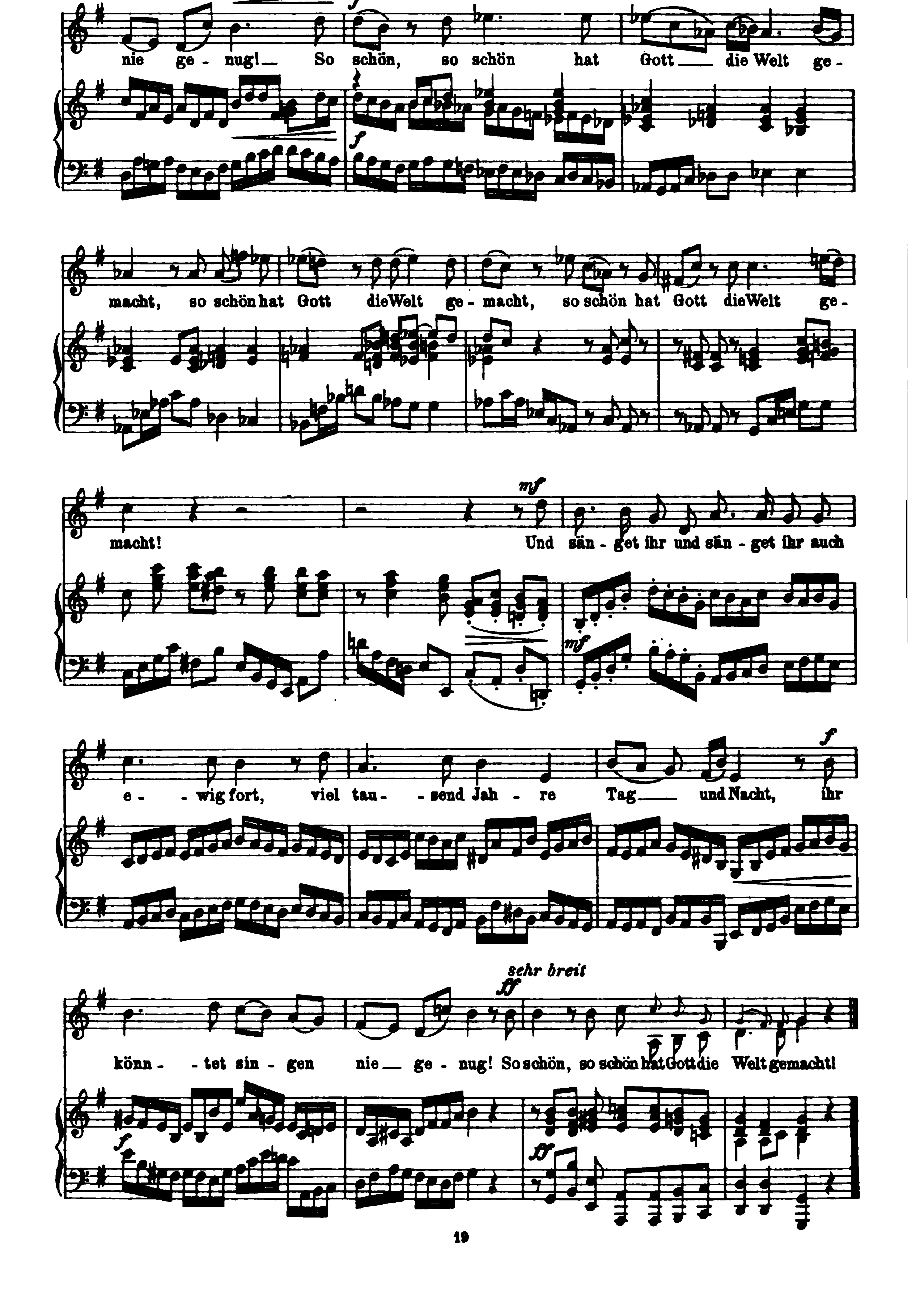



Leicht bewegt, doch nicht zu schnell.
mf
Wie bist du Früh - - ling gut und treu, dass nie du kömmst mit lee-rer Hand! — Du bringst dem Bau - - me Blät-ter neu, dem Blüm-lein far - bi-ges Ge-wand! Du bringst dem Bau - - me Blät-ter neu, dem Blüm-lein far - bi-ges Ge-wand!
sfz
Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.
19


Langsam.
Du bringst das Lied dem Vö - ge-lein, du bringst das Lied dem Vö - ge - lein, durch dich so blau der Him - mel lacht, durch dich so blau, so blau der Him-mel lacht. Du bringst das Lied dem Vö - ge - lein, durch dich so blau der Him - mel lacht! Du bringst der Welt den Son - nenschein,
rit.
a tempo


ten.
Recitativ
du bringst der Welt den Son-nenschein,– was hast du mir denn mit-gebracht?
ten.
pp
Du bringst das Lied dem
pp
Vö - ge-lein,
p
du bringst das Lied dem Vö - ge-lein,
rit.
pp
durch dich so blau der Him-mel lacht, durch dich so blau der
pp
Him-mel lacht!
breit.
mf
Du bringst der Welt den Son - nen - schein.
mf
p


mf
Wald-vö-ge-lein! Wie singst du heut' so herz-lich-lieb, wie
nie zu - vor! Wald-vö-ge-lein! Wie singst du heut' so
herzlichlieb, wie nie zu-vor! Möcht' fliegen ja vor lau-ter Freud'
ein Vög-lein hoch zu Gott em - por! Ihr lie-ben
rit.
molto rit.
a tempo I
Vög - lein singt nur fort, so lang's ver - mag die klei - ne


Brust! Singt von des Früh - - lings Herrlich-keit, singt von des
Früh - lings Lieb und Lust! Singt von des Früh - - lings Herr - lich -
keit, singt von des Früh - lings Lieb und Lust!
mf
Breit.
Und sän - get ihr, und sän - get ihr auch e - - - wig fort, viel
tau - - send Jah - re Tag und Nacht, ihr könn - - tet sin - gen
rit.
sfz



nie ge - nug! So schön, so schön hat Gott die Welt ge -
macht, so schön hat Gott die Welt ge - macht, so schön hat Gott die Welt ge -
macht! Und sän - get ihr und sän - get ihr auch
e - - wig fort, viel tau - - send Jah - re Tag und Nacht, ihr
könn - - tet sin - gen nie ge - nug! So schön, so schön hat Gott die Welt gemacht!
sehr breit



„Das Bruckner-Autogramm ist unveröffentlicht, ganz unbekannt und auch von Rietsch in seiner Tabelle Brucknerscher Werke nicht aufgeführt. Der Schrift nach stammt es aus der Linzer Zeit.

Im Konservatorium sagte Bruckner einmal: ‚Die Kammersängerin Papier — sein P. T. Ideal, wie er ihr schrieb — hat mich g'fragt, warum ich keine Lieder schreib' wie der Doktor Brahms . . . I könnt's schon, wenn i wollt', aber i will nicht.'

Das Manuskript zeigt, dass der grosse Künstler kein Lied schreiben konnte, auch wenn er wollte."

Vielleicht hat Herr Dr. Max Graf, der Verfasser dieser Notiz, recht — vielleicht auch nicht. Wenn Bruckner behauptet: „i könnt's schon, wenn i wollt —", so dürfen wir ihm aufs Wort glauben. Mir beweist das hier zum erstenmale veröffentlichte, „Amaranths Waldeslieder" überschriebene Manuskript nur, dass Bruckner, dem die grossen Formen der Symphonie zu enge waren, als ihn die Laune einer flüchtigen Stunde trieb, es auch einmal mit der Komposition eines Klavierliedes zu versuchen, kein Genügen an der kleinen Form fand, dass ihm die durch sie gebotene Beschränkung der Phantasie und der künstlerischen Ausdrucksmittel lästig wurde, dass er im Grunde also wirklich nicht wollte. Doch liegt mir nichts ferner, als mich auf eine müssige Polemik über eine Frage einzulassen, die unbeantworte bleiben muss.

Ich möchte auch davon absehen, einem Urteil über den Wert des kleinen Parergon vorzugreifen. Als menschliches und künstlerisches Dokument giebt es interessante Aufschlüsse und ergänzt das Bild des grossen Meisters durch einen neuen, charakteristischen Zug. Die Frage, ob es angebracht sei, das Manuskript zu veröffentlichen, glaubte ich ohne weiteres bejahen zu müssen. Denn ich bin der Meinung, dass der Ruhm Bruckners zu fest begründet ist, als dass er durch die Veröffentlichung einer leichter gewogenen Arbeit Schaden nehmen könne. In den Augen seiner Verehrer sicherlich nicht; diejenigen hingegen, welche sich dem Gesamtwerke Bruckners gegenüber noch ablehnend verhalten, mögen sich getrost dem Wahne hingeben, eine Probe auf das Exempel ihrer Werteinschätzung machen zu können.

Das Manuskript besteht aus anderthalb Bogen vergilbten, zerknütterten, zerrissenen und verstaubten Papieres in Querformat. Es enthält offenbar die erste Niederschrift; verschieden gefärbte Tinten beweisen, dass zu verschiedenen Zeiten an ihr gearbeitet worden ist. Sie verrät eine nicht unbeträchtliche Sorglosigkeit der Notierung und macht im Klavierpart stellenweise mehr den Eindruck einer Orchesterskizze. Offenbar hat sich Bruckner stark durch die Vorstellung orchestraler Effekte leiten lassen; auch der Orgelklang mag ihm in einzelnen Partieen vorgeschwebt haben. Hier und da sind durch wiederholtes Ausstreichen und Überschreiben nachträgliche Änderungen vorgenommen, Tintenklexe sind abgeleckt oder mit dem Finger ver-



wischt, und wenn auch Bruckner aus eigener Bedenklichkeit die Noten nicht selten durch über- oder nebengesetzte Buchstaben gleichsam erklärt hat, so giebt es doch Takte, deren Entzifferung einem anmutigen Rätselspiel gleichkam. Die philologische, auf die Konservierung jeder Note bedachte Ehrfurcht, die mir notwendig erschien, als ich mit der redaktionellen Arbeit begann, musste ich bald aufgeben. Denn offenbare Notierungsungenauigkeiten erheischten eine freiere künstlerische Behandlung. Doch habe ich mich bemüht, jede den Geist des Satzes modifizierende Willkür zu vermeiden. Vortragszeichen irgendwelcher Art enthält das Manuskript fast garnicht. Ich habe versucht, sie auf Grund geringfügiger Andeutungen dem Sinne gemäss zu ergänzen.

Den Namen des Dichters O. von Redwitz hat Bruckner nicht vermerkt, weil er wohl annahm, dass das Epos „Amaranth" bekannt genug wäre, vielleicht auch, weil er vor Dichtersleuten keinen ausreichenden Respekt besass! Die Souveränität, mit der er aus den sieben Liedern Amaranths die Strophen ausgewählt hat, die ihm gefielen, muss jedenfalls überraschen. Das erste Gedicht hat er ganz genommen, vom zweiten die erste Strophe, das fünfte ganz, das dritte, vierte, sechste und siebente fortgelassen. Die erste Strophe des zweiten Gedichtes — der Satz in B-dur — ist später komponiert. Es ist so interessant zu sehen, wie der Komponist aus der Blümlein- und Waldvögelein-Poesie von Redwitzens das gesogen und gezogen hat, was seiner Natur- und Gottesgläubigkeit entsprach, während er die Strophen, in denen die irdische Liebe ihr Recht behauptet, beiseite gelassen hat, dass ich es mir nicht versagen mag, die ersten fünf Gedichte hierher zu setzen. Die komponierten Strophen sind gesperrt gedruckt.

Wie bist du Frühling gut und treu,
dass nie du kömmst mit leerer Hand! —
Du bringst dem Baume Blätter neu,
dem Blümlein farbiges Gewand!

Du bringst das Lied dem Vögelein,
durch dich so blau der Himmel lacht!
Du bringst der Welt den Sonnenschein, —
was hast du mir denn mitgebracht?

Waldvögelein! Wie singst du heut'
so herzlich lieb, wie nie zuvor!
Möcht fliegen ja vor lauter Freud'
ein Vöglein hoch zu Gott empor!

Hast du denn auch heut über Nacht
dein Frühlingslieb im Traum gesehn?
Waldvögelein, gieb du nur Acht!
Mit dir und mir wird was geschehn!

Ihr lieben Blümchen lasst euch warnen:
dem flücht'gen Winde nicht vertraut!
Er spricht zu viel von Treu' und Liebe,
und treue Lieb' spricht nie so laut.



Du Quell hast einen süssen Mund,
hab' dich im Stillen oft belauscht,
wenn mit der wilden Rose du
die leisen Wörtchen eingetauscht!

Hat sie nur einmal dich gehört,
neigt sie sich hin und grüsset dich.
Nicht wahr? Hab' ich einmal ein Lieb,
o lehr' die Wörtchen dann auch mich!
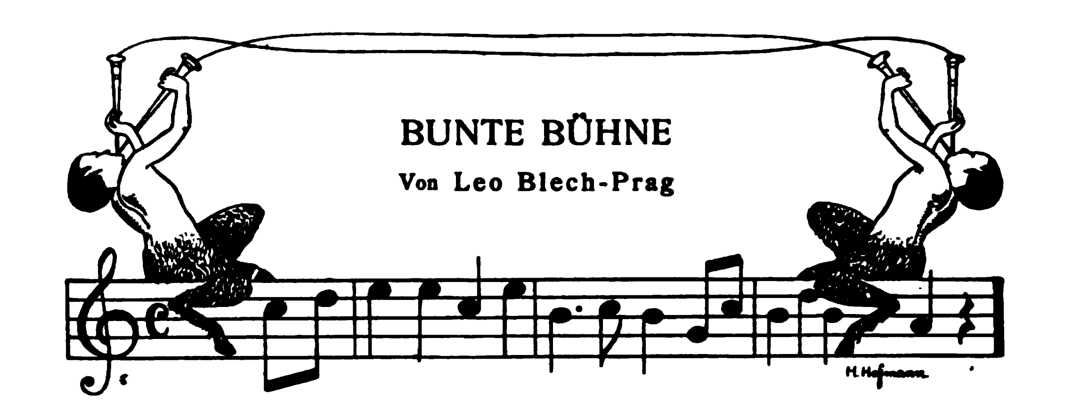
Ihr lieben Vöglein, singt nur fort,
so lang 's vermag die kleine Brust!
Singt von des Frühlings Herrlichkeit,
singt von des Frühlings Lieb' und Lust!

Und sänget ihr auch ewig fort,
viel tausend Jahre Tag und Nacht,
ihr könntet singen nie genug! —
So schön hat Gott die Welt gemacht!

Im sechsten Gedichte klingt es wieder von „treuer Liebe", vom „letzten Kuss" und im siebenten ist von „Ihm" die Rede!







BUNTE BÜHNE

Von Leo Blech-Prag

Die Ausführungen Dr. Göhlers im 13. Hefte der „Musik“ über die Pflege der heiteren Kleinkunst dürften bei allen, nicht in starren Dogmatismus verstrickten Musikern Interesse und Zustimmung gefunden haben. Was man vermisst, ist nur der Hinweis darauf, dass seine schönen und beherzigenswerten Vorschläge bereits praktisch mit einem die Richtigkeit seiner Ansichten glänzend bestätigenden Erfolge erprobt worden sind und auch weiterhin verwirklicht werden, nämlich am Kgl. deutschen Landestheater in Prag, wo auf Anregung Dr. Richard Batkas die Bunte Bühne ganz im Sinne Göhlers ihr Heim gewonnen hat. Ich vermute, dass diese Thatsache in der Musikwelt noch nicht so bekannt geworden ist, als sie verdiente, und halte es darum für zweckmässig, die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf diese bemerkenswerte Institution ein wenig hinzulenken.

Der Gedanke eines „klassischen Variétés“ war an sich verlockend genug, um einen Theaterleiter wie Direktor Angelo Neumann, der stets mit ganzer Seele dabei ist, wo es künstlerische, das Geleise der Gewohnheit verlassende Unternehmungen gilt, zu interessieren, und bei mir selbst, der ich mit der musikalischen Leitung betraut worden war, gab sogleich die schöne Möglichkeit den Ausschlag, auf dem Wege über die Bunte Bühne eine Menge von Meisterwerken der musikalischen Kleinkunst, die bisher selten oder gar nicht im öffentlichen Musikleben lebendig wurden, ins grosse Publikum zu tragen. Wir verfügten bald über ein reiches Material von Gesang- und Instrumentalstücken, die jetzt auch grösstenteils im Druck vorliegen*), heitere Madrigale von Orlandus Lassus, Chöre von Weber, Marschner, Mendelssohn, Brückler, humoristische Terzette von Mozart, Schubert, Cornelius, fröhliche Lieder von Beethoven, Schumann, Löwe, Plüddemann, Hans Sommer, Hugo Wolf u. s. w., kurz die Bunte Bühne sollte „Raum schaffen für alle redende, heitere Kunst“ also auch für alle flotten Märsche, Tänze, Serenaden, Cassationen und Divertimenti unserer klassischen und modernen Meister. Das vorhandene, von Batka gesammelte Material, wurde je nach dem Milieu, das ihm zur Voraus-

*) Bunte Bühne. Fröhliche Tonkunst. Gesammelt von Richard Batka. München, Callwey. Bisher 4 Hefte.

setzung dient, gesichtet, so dass sich von selbst der Garten, die Hausstube, die Strasse etc. als scenischer Hintergrund ergaben; so wählten wir für den ersten Abend den Wald sowie die Schenke als Schauplatz. Dazwischen fiel eine Balletteinlage, welche die Entwickelung des Menuetts zu veranschaulichen suchte und die eine Suite Bachscher, Gluckscher, Haydnscher, Beethovenscher Menuette brachte. Sehr zu statten kam uns ein Gastspiel der Ivette Guilbert, welches zeigte, wie wir's nicht machen durften, um der Bunten Bühne ihren eigenen und deutschen Stil zu wahren. Statt des Grauenhaften, das dem Franzosen als Folie des Witzes und der Heiterkeit dient, wählten wir das Märchenhaft-Phantastische, um die Folge der fröhlichen Nummern vor Eintönigkeit zu bewahren.

Mittlerweile war Direktor Angelo Neumann über die Lösung des scenischen Problems schlüssig geworden. Die Darbietungen durften nicht den Eindruck eines „Konzerts im Kostüm" machen, andererseits musste auch das Unkünstlerische, das in der Vortäuschung eines dramatischen Zusammenhangs liegt, vermieden werden. Im Verein mit Regisseur Burchard gelang es nach mannigfachen Versuchen, die einzelnen Nummern so herauszustellen, dass jede für sich wirkte und nur die verschiedenen Auftritte zwanglos aus der Scene motiviert erschienen; also eine fliessende Reihe abwechselungsreicher Vorgänge zu schaffen, die doch keine eigentliche Handlung bildeten. Die musikalischen Überleitungen besorgte ich, von dem, nach alter Weise, im Orchester aufgestellten Flügel aus, von wo sich das Ganze gut überschauen und sowohl die Begleitung der Gesänge als die Leitung der Orchesterstücke bequem besorgen liess. Durch den scenischen Rahmen wurde die Nüchternheit des Konzertpodiums vermieden und zu der Wirkung von Wort, Ton und Gebärde bezw. Tanz gesellte sich das Stimmungselement der Farbe und der Beleuchtung. Der Aufführung ging ein, von einem „Schalksnarren" gesprochener Prolog in Hans Sachsscher Manier voraus, der u. a. den Zweck der Veranstaltung erläuterte:

„Ja, bei den Meistern den guten, echten
Wir wie daheim euch halten möchten,
Dass sie sich treu zur Seite Euch stellen
Als liebe Freunde, als Lebensgesellen,
Dass sie sich ganz eurer Seele bemeistern,
Euch zu erquicken, euch zu begeistern,
Und mit dem Volk in fröhlicher Rund
Schliessen den festen, herzinnigen Bund."

Der Erfolg war derart, dass wir die Bunte Bühne als eine für unser Theater gewonnene ständige Institution erhoffen können. Nur abnutzen mögen wir sie nicht. Und so schliesse ich denn mit dem lebhaften Wunsche, dass auch anderwärts von der Bunten Bühne gesunder Humor und künstlerisch gestalteter Frohsinn ins Volk hinaus klinge und dringe und dem Gemachten und Unechten, das sich allenthalben ausbreitet, den Platz streitig mache.



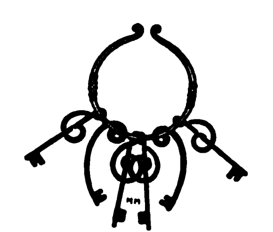


CHARLES LECOCQ

geb. 3. Juni 1832

Von **Max Steuer-Charlottenburg**

Seinen 70. Geburtstag feiert am 3. Juni ein Künstler, der in den 1870er Jahren wohl eine Reihe glänzender Triumphe auf dem Gebiete der Operette gefeiert hat, gegenwärtig aber beinahe völlig vergessen ist: Charles Lecocq, der Komponist der „Mamsell Angôt“. Es ist der Fluch der Operette, dass mit ihr Raubbau getrieben wird. So wird die Citrone bis auf den jeweiligen letzten Safttropfen ausgepresst, und die Unmöglichkeit, einen festen Spielplan zu bilden, verhindert wiederum, dass gewisse Werke sich im Gedächtnis auch der Jüngeren festsetzen: jedes neue Werk nährt sich vielmehr vom Blute seines Vorgängers, während andrerseits der Komponist zu schöpferischer Hetzjagd gepeitscht wird und sein Talent durch diese Schnellfabrikation vor der Zeit erschöpft. So ist es dem Schöpfer der „Angôt“ ergangen. In seinen Erstlingswerken: „Hundert Jungfrauen“, „Theeblume“ bekundete er ein feines, liebenswürdiges Talent, konnte aber damals (in den 1860er und 1870er Jahren) gegen den allmächtigen Offenbach nicht aufkommen. Erst als dessen Stern im Erbleichen war, ging der Lecocqs auf, und mit „Mamsell Angôt“, „Giroflé-Girofla“ und dem „Kleinen Herzog“ hat der Komponist dann seine drei Trümpfe ausgespielt. Was später Ende der 1870er und Anfang der 1880er Jahre noch gekommen ist, waren Abfälle oder Nieten; zum weitaus grösseren Teil sind diese Eintagsfliegen nicht einmal über den Rhein gekommen, sondern bereits in Paris eines jähen Todes gestorben. Im letzten deutschen Theaterjahre hat Lecocq mit „Mamsell Angôt“ 55, mit „Giroflé-Girofla“ 27, mit dem „Kleinen Herzog“ 14 Abende in Anspruch genommen; in Paris dürfte sein Stern wohl noch mehr erloschen sein. So führt er ein freudloses Dasein, ein trauriges Wahrzeichen dafür, dass auch leichtere Kunstgattungen eine gewisse Dosis künstlerischen Ernstes beanspruchen, wenn auf den betreffenden Gebieten nachhaltige Erfolge reifen sollen.







BÜCHER

I. **Theodor Kroyer**: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. — IV. Beiheft der Publikationen der internationalen Musikgesellschaft. — Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902.

II. **Hermann Ritter**: Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Fünfter Band. Verlag: Max Schmitz, Leipzig-Reudnitz.

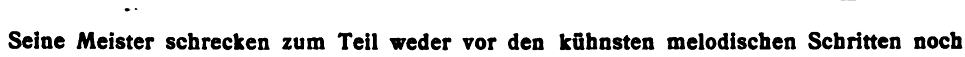
III. **Hugo Riemann**: L'harmonie simplifiée ou théorie des fonctions fonales des accords. Traduit par Georges Humbert. Verlag: Augener & Co., London.

IV. **A. Rosenkrans**: Orchestermusik. Ein Verzeichnis der Orchesterlitteratur aller Länder in systematischer Ordnung. Verlag: Novello & Co. London.

I. In der vorliegenden, ebenso fleissigen als gelehrten, musikwissenschaftlichen Abhandlung giebt Theodor Kroyer interessante Aufschlüsse über die Entstehung und Entwickelung der Chromatik. Die meisten musikalischen Laien dürften nicht wissen, dass diese verhältnissmässig so jungen Datums ist. Mit ihr beginnt eigentlich die moderne Musik, und thatsächlich rechnet man das musikalische Mittelalter bis 1600. Erst sein nahendes Ende bringt die wichtigen, die alte Theorie umstürzenden und die vorherige Praxis völlig verändernden Neuerungen. Von der in der unabhängigen Instrumentalmusik (besonders Cembalo und Laute) schon früher auftretenden Chromatik sieht der Verfasser seinem Thema gemäss ab. Er versteht unter Chromatik im engeren Sinne „die accidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne F, G, C, H, E, im weiteren Sinne jede Freiheit gegen die Theorie; sie war die wirksamste Waffe gegen die Integrität der Kirchentöne, in deren Wesenheit sie eigentlich längst begründet lag . . . Einen mächtigen Förderer hatte sie in der musica ficta (welche schon andere Halbtöne als ♭ eingeführt hatte), die wie andere Eigentümlichkeiten der Solmisation und Mutation, zahlreiche Ansätze zum modernen Tonsystem enthielt". Der genetisch und historisch erste chromatische Ton im engeren Sinne ist as; er tritt zuerst 1539 in Madrigalen von Festa auf. 1554 folgt dis, zuerst bei Fiesco. Lasso und Palestrina wendeten beide Töne gleichfalls sofort an. 1555 brachte der „Erzchromatiker" und Enharmoniker Vicentino als dritten chromatischen Ton des, 1555 Rore als vierten ais, 1567 Orso als fünften und sechsten his und eis, 1582 Vicentino als siebenten ces, und 1585 Caimo als achten ges. Ausserdem hatte Vicentino bereits 1555 in seinem theoretischen Werk (vielmehr in den dieses erläuternden Esempii) „L'antica musica ridotta alla moderna prattica", 1555 alle chromatischen Töne, sowie auch fes gebraucht. Damit war der chromatische Zirkel geschlossen.

Ganz besonders geeignet für die Einpflanzung und das Wachstum der Chromatik war nun das Madrigal. Die mittelbare Chromatik wird darin gleich bei seinem ersten Erscheinen, 1533, von Willaert, Verdelot und Arcadelt angewendet, der unmittelbar chromatische Ton as 1539 von Festa, dann von Messer Claudio und Arcadelt, so dass diese drei die ersten unmittelbaren Chromatiker sind. Das Madrigal suchte stets den poetischen Text musikalisch zu erfassen und trieb die Tonmalerei bis zur Darstellung der einzelnen Textworte: kein Wunder also, dass es der Chromatik günstig war.





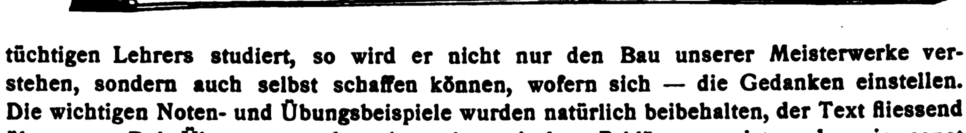
Seine Meister schrecken zum Teil weder vor den kühnsten melodischen Schritten noch vor den allermodernsten harmonischen Wendungen zurück.

Interessant ist der Nachweis des Verfassers, dass in der Titelbezeichnung „Madrigali cromatici" das Wort „chromatisch" anfangs (z. B. bei Rore, Ruffo, Martoretta und Aretino) im eigentlichen Sinne zu verstehen ist und „Farbe" („color") bedeutet; es weist dann darauf hin, dass in der betreffenden Komposition kleinere Notenwerte vorherrschen, also die Bewegung lebhafter ist; die Köpfe dieser kleinwertigen Noten wurden ausgefüllt, was „color" hiess, während die langwertigen hohl waren. Später hat aber das Wort „chromatisch" auch hier überall die heutige, vom Gesicht auf das Gehör übertragene Bedeutung.

„Die chromatische Bewegung gipfelt in Caimo, Rodio, Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa;" die beiden letztgenannten sind wegen ihres Subjektivismus, ihrer freiesten Formgebung, zügellosen Phantasie und bewussten Bereicherung der Kunstmittel die Romantiker des 16. Jahrhunderts. Gesualdo hat keinen Nachfolger mehr als Madrigalist; die Chromatik hat allseitig gesiegt; „die Aufmerksamkeit richtet sich auf eine neue Art der ‚Nuova Musica', auf das musikalische Drama". Ihm hatte das Madrigal in wirksamster Weise vorgearbeitet. Curt Mey.

II. Der mir vorliegende Band des Ritterschen Werkes kann insofern als ein selbständiges Ganzes aufgefasst werden, als er fast ausschliesslich der Behandlung des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet ist. Seiner Anlage nach zerfällt er in vier Teile. Der wichtigste Abschnitt behandelt „Das 19. Jahrhundert in seinen musikalischen Hauptvertretern auf deutschem Boden"; er beginnt mit den Häuptern der deutschen Romantik: Schubert, Spohr, Weber, Mendelssohn und Schumann; an Schumann schliesst sich Brahms; es folgen die Klavierkomponisten Chopin und Rubinstein, weiterhin Berlioz und Liszt, über die der Weg zu dem auf 27 Seiten behandelten Wagner führt. Ein zweiter Abschnitt handelt über „Das Deutsche Lied und das Melodrama"; ein dritter bringt eine Liste der „namhaften Musiker des 19. Jahrhunderts" in alphabetischer Reihenfolge; als Abschluss giebt der Verfasser eine fast 20 Seiten umfassende „Bibliographie". — Das Werk erhält durch die teilweise lexikalische Anordnung, teilweise katechismische Form hauptsächlich den Wert eines rasch und leicht zu handhabenden Informationsbuches für den Laien. Aber auch der Fachmusiker wird mit Vergnügen darin blättern und bei mancher knappen und dabei treffenden Bemerkung mit Interesse verweilen. Viele wertvolle Einzelheiten sind in den Antworten verstreut; manche zusammenfassende Anmerkung erquickt durch ihre inhaltsreiche Kürze. Darum kann das Werk ebenso eine bedeutsame musikhistorische Darstellung wie ein aufschlussreiches Handbuch genannt werden. Ich kann nicht umhin, auch auf einige Mängel zu verweisen, die gerade bei Laien manchen Irrtum veranlassen könnten. So wird auf S. 8 Matthisson mit Unrecht den romantischen Dichtern zugezählt, S. 23 von Schumann gesagt, er habe die „göttliche" Länge von Schuberts C-dur-Symphonie gelobt, während Schumanns Wort „himmlische" Länge doch zum geflügelten Wort geworden ist, S. 43 die „Preciosa" eine Oper genannt u. a. m. Auch hätte es wohl kaum geschadet, wenn Bruckner die ihm unstreitig gebührende Würdigung im ersten Kapitel erfahren hätte; er gehört so gut wie Brahms zu den „Hauptvertretern" des 19. Jahrhunderts; der Verfasser thut ihn aber auf S. 151 mit fünf Zeilen ab. Egon von Komorzynski.

III. Der deutsche Musiker kennt Riemanns „Vereinfachte Harmonielehre von den tonalen Funktionen der Harmonie". Mit vorliegender Übersetzung wurde Frankreich ein Werk zugänglich gemacht, das dort seinen ersten Ursprung hat, nämlich in „Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels" (1722) par J. Ph. Rameau. Riemann steht auf hoher Warte und eröffnet auf die verschiedensten musikalischen Gebiete weite, z. T. ganz neue Aussichten, die Harmonielehre gehört vielleicht zu seinen verbreitetsten Büchern, das Urteil darüber steht fest. Hat ein Schüler das Werk unter Führung eines



tüchtigen Lehrers studiert, so wird er nicht nur den Bau unserer Meisterwerke verstehen, sondern auch selbst schaffen können, wofern sich — die Gedanken einstellen. Die wichtigen Noten- und Übungsbeispiele wurden natürlich beibehalten, der Text fliessend übersetzt. Bei Übertragung derartiger theoretischer Erklärungen ist mehr wie sonst Schärfe, Sicherheit und Klarheit des Ausdrucks nötig: diese Eigenschaften zeigt das Buch auf jeder Seite. Die Druckfehler sind zusammengestellt, freilich findet sich in diesen Berichtigungen wieder ein neuer (remplacez). Der Druck ist klein, aber scharf, der Notenstich deutlich. Ernst Stier.

IV. Das von A. Rosenkranz verfasste statistische Verzeichnis der Orchesterlitteratur aller Länder, das von Lully bis zu Rich. Strauss reicht, also einen Zeitraum von 250 Jahren umfasst, leistet als Nachschlagebuch nicht unwesentliche Dienste. Was die Quantität der orchestralen Produktion betrifft, so steht nach diesem Katalog Deutschland mit 649 Komponisten, 725 Ouverturen, 385 Symphonieen, 484 Konzertstücken etc. weitaus an der Spitze der musikalischen Nationen, ihm folgt in bedeutendem Abstande Frankreich mit 256 Komponisten, 226 Ouverturen, 55 Symphonieen, 489 Konzertstücken, England mit 89 Komponisten, 62 Ouverturen, 12 Symphonieen, 84 Konzertstücken und Italien mit 69 Komponisten, 88 Ouverturen, 5 Symphonieen, 38 Konzertstücken. Russland ist trotz seiner jungen Musikkultur mit 53 Komponisten, 43 Ouverturen, 33 Symphonieen und 176 Konzertstücken verzeichnet. Man sieht, Deutschland war und ist das gelobte Land musikalischen Schaffens. R. W.

MUSIKALIEN

Arnold Mendelssohn: 39 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. „Das Lied vom treuen Kanzler" für Bariton und Orchesterbegleitung. „Zwei Duette" für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung. „Vier Männerchöre" mit Orchester. „Auferstehung," ein altdeutsches Volkslied für Altsolo, gem. Chor, kleines Orchester und Orgel. Sämtlich verlegt bei Ries & Erler, Berlin.

Arnold Mendelssohn ist nach meiner Auffassung überschätzt worden. Wenn Ernst Otto Nodnagel in seinem Buche „Jenseits von Wagner und Liszt" auf S. 64 schreibt: „Man wird in ihm einen der wenigen markanten Charakterköpfe vom Anfang des Jahrhunderts erkennen," so halte ich dies für eine nicht geringe Hyperbel. Mendelssohns Talent in Ehren, aber ein Pfadfinder, ein Neuerer, einer von den Grossen wie z. B. Hugo Wolf ist er nimmermehr. Dazu fehlt ihm vor allem die Ursprünglichkeit. Zudem haftet seinem Talent ein gewisser Zug ins Pedantische an, der ihn auch vor rein äusserlichen Spielereien nicht abhält. Seine zahlreichen Lieder sprechen deutlich für meine Behauptungen. Es sind herzlich wenige, von denen ich behaupten könnte, dass sie mir etwas Ergreifendes zu sagen hatten. So etwa „Ergebung" nach Eichendorff und „Ich bin ferne gewesen" nach Karl Wolfskehl. Bei diesen beiden Stücken ist dem Komponisten der musikalische Ausdruck ungemein glücklich gelungen. Es deckt sich gleichsam Dichtung und Tonsprache. Der Gesang „Aus dem Hohenlied" wirkt auf mich monoton. Wie wusste da Hugo Wolf, unter dessem unverkennbaren Einfluss Mendelssohn steht, den „feierlichen" Ton zu treffen. Das „nächtliche Ständchen" schlägt in jene Gattung von neckischen Liedchen ein, die unsere heutige Zeit in Überfülle hervorbringt. Die Vertonungen der Heineschen Texte „Der Zimmermann" und „Wenn ich in deine Augen seh" sind in der Stimmung erfasst, jedoch hinsichtlich ihres gedanklichen Materials harmlos, an die Rubinsteinsche Art erinnernd. In „Sehnsucht" nach Zacharias Werner wird das Thema zu oft und ohne Variierung wiederholt. Überhaupt liebt es Mendelssohn in fast seinen sämtlichen Liedern, die erste musikalische Phrase oft Ton für Ton zu repitieren und somit die nun überwundene Strophenkomposition heraufzubeschwören.

Und sind doch Begriffe wie „Die Blüte, sie schläft" und „kommt der Mai" wesentlich verschiedene, fordern also auch ein von einander sich unterscheidendes Tonbild. In dieser Weise zeigt sich der Komponist keineswegs modern, giebt sich also rückschrittlich. Das „Waigenleedken" nach H. Wette steht auf gleicher Stufe mit zahllosen, anderen Wiegenliedern. Der „Nachtreiter" nach Klaus Groth leidet unter dem Umstande, dass die Grundtonart allzu lange festgehalten wird. Zudem halte ich die Tonmalerei des Reitens für abgebraucht. Das „Nachtlied Zarathustras" nach Nietzsche, das auch Dr. Ludwig Wüllner in seine Konzertprogramme aufgenommen hat, ist vergriffen, womit mit mir ein genauer Nietzschekenner und Musikästhetiker mit übereinstimmt. Das Stück ist zu sehr auf den äusseren Effekt gearbeitet. Wie anders hat doch Gustav Mahler in seiner 3. Symphonie dieses Gebilde geformt! Von den „3 Liedern aus dem italienischen Liederbuch von Paul Heyse" ist das „Fischerlied" ein „Gondellied" im schlimmen Sinne des Wortes. Von jener Fröhlichkeit und jenem Herzenshumor, der aus Hugo Wolfs Liederbuch hervorsprüht, ist hier nichts zu entdecken. Mendelssohn hat es auch unternommen, Goethesche Gedichte in Musik zu setzen. Es ist lehrreich, zu sehen, wie unsere zeitgenössischen Komponisten immer wieder auf die Gedichte Goethes zurückgreifen, und dabei in diese ihre eigene Seele hineinlegen. Welch bedeutender Unterschied ist doch in der Vertonung eines Goetheschen Gedichtes zwischen Mendelssohn-Bartholdy und Hugo Wolf! Jener nahm die Gedichte „apollinisch", dieser „dionysisch". Arnold Mendelssohn scheint mir bei den Goethetexten in der Art seines nahen Verwandten und Namenskollegen zu Werke zu gehen. Er sucht wohl den Gebilden nicht wie ein Mensch am Ende des 19. Jahrhunderts beizukommen, sondern nach der Weise und dem Standpunkte des 18. Jahrhunderts. Ob dies eine Berechtigung hat, möge dahingestellt sein. Unter diesem Gesichtspunkte sind die drei Harfnerlieder aus Wilhelm Meister sowie „Die wandelnde Glocke" zu betrachten. Ob die Entwickelung des modernen Liedes durch diese Kompositionsmethode gewinnt, ist wohl eine strittige Frage. Mendelssohn hat es auch nicht unterlassen, zu patriotischen Zwecken sowie zu geselligen Vereinigungen Gaben beizusteuern. So schrieb er das „Lied vom treuen Kanzler", ein „Deutsches Flottenlied" sowie den Chor „Freunde, sagt, was wollt ihr trinken", lauter Stücke, die der Autor wohl selbst nicht für allzu ernst halten dürfte. Eine grössere Kantate betitelt sich „Auferstehung", ein religiöser Stoff, der mit einem Choral „Christ ist erstanden" schliesst und von besseren Chorvereinigungen freudig begrüsst werden wird. Die Chortechnik ist eine ungemein sorgfältige und saubere. Aber auch hier konnte ich in der Kantilene nichts Aussergewöhnliches entdecken, wobei jedoch keineswegs für manche modulatorische Feinheit die Anerkennung versagt bleiben soll. Fasse ich mein Urteil über die mir vorliegenden Stücke Arnold Mendelssohns zusammen: Ein ernstschaffender Musiker mit solidem Können und energischem Wollen, dessen Werke zum Teil sicherlich in unserer neuzeitlichen Literatur willkommen sind, aber keine aussergewöhnliche Begabung, die uns gleichsam wie mit Fesseln in ihre Bahnen zwingt. Mendelssohn steht nicht immer auf fortschrittlichem Boden, blickt oft nur allzu ängstlich nach Beethoven zurück, wobei er mich übrigens an den Münchener Komponisten Anton Beer-Wallbrunn erinnert. Es mag sein, dass Arnold Mendelssohn als Dramatiker („Elsi," der „Bärenhäuter") viel günstiger wirkt. Soll mich dies eine Aufführung seiner Bühnenstücke lehren, dann will auch ich gerne die Waffen bewundernd senken.

Dr. Ludwig Schiedermair.







REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DIE SÄNGERHALLE (Leipzig) 1902, No. 15/16. — Eine feinsinnige künstlerische Würdigung erfährt Hugo Wolf durch Dr. Georg Göhler. Der Verfasser nennt als Eigentümlichkeit des Wolfschen Schaffens die intensive Beschäftigung mit einem Dichter während einer bestimmten Lebensperiode, weshalb Wolf nicht einzelne Lieder, sondern ganze Dichter komponiere. Wolfs Musik bedurfte, ganz im Sinne Wagners der Befruchtung durch die Dichtkunst. Göhler empfiehlt die eifrige Pflege Wolfs namentlich den Gesangvereinen, „die es mit deutscher Kunst wirklich gut meinen und nicht im seichten Wasser der Mittelmässigkeit verkommen wollen, sondern hinauf in die frische Luft auf den sonnigen Höhen der Kunst streben. Eine der herrlichsten Gestalten, denen man auf diesen Höhen begegnen kann, ist Hugo Wolf!" Sehr schön charakterisiert Göhler Wolfs Wesen als Liederkomponist durch die von ihm befolgten Wagnerschen Grundgesetze: Jedes Kunstwerk schafft sich seine Form selbst nach Massgabe seines Inhaltes; wo Wort und Ton sich verbinden, muss sich die Musik nach dem Wort richten; nur mit einem guten Text kann sich eine gute Musik verbinden. Indem Göhler hierzu noch Wolfs sprachlich durchaus natürliche Deklamation und seine Herrschaft über den ganzen modernen Tonapparat rechnet, kommt er zu nachfolgender Formel für das Wesen seiner Lieder: „Die Lieder Hugo Wolfs sind musikalische Nachdichtungen der besten lyrischen Kunstwerke unter steter Anerkennung aller Rechte des Textes, dessen Grundstimmung und dessen dichterische Einzelheiten mit allen Mitteln der modernen Kunst auszudrücken das letzte Ziel ist."

MÜNCHNER SALONBLATT 1902, No. 16. — Hier veröffentlicht Felix Adler eine Auswahl von Musikkritiken, welche Hugo Wolf 1884—1886 für das „Wiener Salonblatt" geschrieben hat. Wolfs Leidenschaftlichkeit riss ihn stets mit sich fort, wenn er seinen Feinden die Meinung sagen wollte, und ganz besonders der von den Wiener Kritikern zäh dem Publikum aufgezwungene Brahms bekam sein redlich Teil an Schmähungen. So schrieb Wolf am 24. Januar 1886 über Brahms E-moll-Symphonie, sie sei voll „Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuserei", „die Sprache der intensivsten musikalischen Impotenz"; seine Phantasie „laufe zwischen Nichtkönnen und Gernwollen vier Sätze hindurch Spiessruten"; dem Publikum werde „bei dem schalen Melodieenhäcksel, den verkrüppelten Rhythmen und dürren Harmonien" nicht wohl zu Mute; „alle vier Symphonieen von Brahms reden die Sprache der stummen Verzweiflung". Manch eine bedeutsame Bemerkung findet sich in den Berichten; immer wieder zieht Wolf gegen die sich „modern" gebärdenden jungen Musiker zu Felde, die durch raffinierteste Orchestertechnik ihren Mangel an Begabung ersetzen wollen; er weist auf das kleine Orchester des „Siegfried-Idylls" hin, er preist Glinkas einfache Melodiosität. Ein Ausspruch sei noch erwähnt: „Anton Bruckners Quintett ist eine jener seltenen künstlerischen Offenbarungen, die begnadet sind, ein hohes Geheimnis in sinnig einfacher Weise auszusprechen."

— No. 19. — Über „Décadence in der modernen deutschen Musik" spricht Ludwig Schiedermair. Er erklärt den Angriff Decadence als „Nervenkunst" und unterscheidet drei hierhergehörige Typen von Musikern: den erregbaren, den erregten und den überreizten. Als drei Vertreter der Nervenkunst in der musikalischen Lyrik nennt und bespricht er Conrad Ansorge, Hans Pfitzner und Otto Neitzel.

ERNSTES WOLLEN (Berlin) 1902, No. 62. — Enthält einen „Musik und Ethik" betitelten Aufsatz von Olga Stieglitz, worin der Zusammenhang zwischen Musik



und Seelenleben behandelt wird, und die Hoffnung ausklingt, man werde in Zukunft das Volk nicht mehr durch Polizeimassregeln, sondern durch Bildungsmittel, darunter auch Popularisierung guter Musik, auf höhere Bahnen lenken.

TAGESPOST (Graz) 1902, No. 96. — **Dr. Ernst Decsey bespricht das Orchester des jungen Wiener „Konzertvereins" und lobt namentlich dessen Dirigenten Ferdinand Löwe. „Dieses Orchester ist, wie kein anderes, befähigt, die Volkskunst zu verbreiten."**

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, Nr. 104. — **„Johannes Brahms in Ziegelhausen" betitelt sich ein Aufsatz von Prof. Adolf Koch, worin in liebenswürdigster Weise Brahms Aufenthalt in Ziegelhausen bei Heidelberg im Frühling 1875 besprochen wird. Manches Streiflicht fällt dabei auf Brahms' Lebensauffassung und geselliges Betragen. Ehrlich grob war er gegen Autographenjäger und ihn verhimmelnde Damen, dabei ein Freund der Pfälzer Art mit ihren Scherzen und Schnurren, auch studentischem Frohsinn und Kneipereien nicht abhold, ungemein freundlich gegen Arme und Diestboten. Von seinen Werken sind bloss die Duette und Liebeslieder op. 65 und op. 66 sicher damals entstanden.**

DAS VATERLAND (Wien) 1902, No. 101. — **Anknüpfend an die Aufführung der Schubertschen Es-dur-Messe in einer Wiener Vorstadtkirche bespricht Dr. Alfred Schnerich dieses Werk in einem prächtigen Aufsatz.**

FESTBLÄTTER zum 6. deutschen Sängerbundesfeste in Graz 1902, 1. Heft. — **Diese auf 12 Nummern veranschlagte Zeitschrift enthält in ihrem ersten Heft einen interessanten Aufsatz über „Schuberts Beziehungen zu Graz" von Dr. Ernst Descey. Schubert verband sich früh mit Grazer Künstlern, so mit Anselm Hüttenbrenner, Joh. B. Jenger, Gottfried R. v. Leitner u. a. Den Boden der Stadt hat er freilich erst ein Jahr vor seinem Tode, und auch nur auf kurze Zeit, betreten.**

DIE UMSCHAU (Frankfurt a. M.) 1902, No. 10. — **Adolf Pochhammers Aufsatz „Dilettantismus und Hausmusik" hat zur Grundlage den Satz, dass das im Zug der Zeit liegende Bestreben aller Gesellschaftsklassen, über ihr materielles sowie geistiges Vermögen hinaus zu wollen, die Ursache der verballhornisierenden Kunstliebhaberei sei. „Beschäftigung mit der Kunst wirkt nur dann fördernd auf den allgemeinen Stand der Kunst und vermag sogar musikalische Menschen zu erzeugen, wenn sie eine konsequente Beschäftigung mit ausschliesslich guter Musik ist;" diesen Gedanken nennt der Verfasser selbst die Quintessenz seines Aufsatzes. Letzterer enthält am Schluss eine wertvolle Zusammenstellung von Material für Anfänger im Gesang und im Klavierspiel.**

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1902, April. — **Das Heft enthält ausser mehreren wertvollen Berichten die wörtliche Veröffentlichung zweier W. A. Mozart betreffenden Briefe J. A. Hasses durch H. Kretzschmar. Im ersten Brief (a. d. Jahre 1769) schreibt Hasse, er habe Mozarts Vater kennen gelernt; Wolfgang gebe trotz seiner zwölf Jahre schon einen Komponisten und Kapellmeister ab; seine Leistungen als Komponist und Klavierspieler seien unbegreiflich für dieses Alter; er und seine Schwester seien sehr gut erzogen. Der zweite Brief von 1771 beginnt mit den Worten: „Der junge Mozart ist für sein Alter sicher ein Wunder und ich liebe ihn wirklich unendlich." — Geistvoll ist A. Rombro-Spiros Aufsatz „Einige Worte über das Pizzicato im Geigenspiel".**

— **Maiheft. — Aus dem Inhalt ist namentlich Tony Bandmanns Aufsatz „Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier" hervorzuheben, der von dem Gedanken ausgeht, unsere bisherige „Fingerübungs-Methode" sei zwecklos und schädlich, und die**

grossen Virtuosen seien nicht dank, sondern trotz dieser Methode das geworden, was sie sind. Seine Änderungsvorschläge beruhen in der Forderung einer steten Kontrolle der Muskelthätigkeit durch den Spielenden und gipfeln in dem Satze: „Die Tonbildung ist, weil abhängig vom Zustande der Muskulatur des Arms, lehrbar und nicht nur Sache der individuellen Begabung und des Genies.“

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINES FÜR DEUTSCHLAND 1902, No. 5. — Zu nennen ist eine schöne Charakteristik Justus W. Lyras, des Komponisten des Liedes „Der Mai ist gekommen“ von Prof. G. Weimar. Der Verfasser sagt: „Die Melodik Lyras ist frisch und volksmässig, tief empfunden und doch einfach. Seine Themen lassen nicht kalt, sondern ergreifen den Hörer, befriedigen das Gefühl und reissen es mit... Lyra hat nicht geschaffen, um sich damit einen Namen zu machen, sondern um dem Haus und der Gemeinde zu dienen. Deshalb wäre es geradezu unrecht, dies Talent ungenützt der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.“

DEUTSCHE GESANGSKUNST (Berlin) 1902, No. 13/14. — Die Nummer enthält neben einer interessanten Vergleichung des Schubertschen und des Löweschen „Erlkönig“ von Frh. v. d. Pfordten einen Aufsatz „Max Reger als Liederkomponist“ von Richard Batka; dieser beklagt Regers Lieder als Verirrungen, zu denen ihn seine ungeheure technische Begabung verleitete. „Seine Lieder sind nicht durchempfunden, nicht durchgelebt, sondern — freilich mit höchstem Raffinement — gemacht.“ Er fürchtet, dass die moderne Behandlung des Textes und die daraus entstandene Künstelei in der Begleitung einer Reaktion entgegengehen, die uns den geistlosen Singliedkultus wiederbrächte. „Möge das Vorbild des grossen Hugo Wolf doch recht verstanden werden und uns vor solchem verderblichen Rückschlag bewahren!“

EUTERPE (Helsingfors) 1902, No. 17. — Enthält eine eingehende Besprechung der Mozartschen C-moll-Messe von Karl Flodin.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Gotha) 1902, No. 5. — Ein lesenswerter Aufsatz von J. Sittard feiert den Kantor der Dresdner Kreuzkirche, Prof. Oskar Wermann, als einen jener Männer, die „die Traditionen alter kirchlicher Tonkunst in treuem Geiste pflegen, ohne Aug' und Sinn dem Schaffen auch moderner Meister zu verschliessen“. Auch Wermanns Kompositionen finden darin gebührende Würdigung. Emil Krause behandelt in der Fortsetzung seines Aufsatzes Haydns Oratorien und die grossen Chorwerke der Romantiker. Sonst enthält das Heft noch manchen wertvollen Beitrag, wie die durch Prof. Rabich mitgeteilte Äusserung J. M. Gessners über Bach, die mit den Worten schliesst: „Bin ich im übrigen auch ein grosser Verehrer des Altertums, so meine ich doch, dass mein einer Bach vielmal den Orpheus und wohl zwanzigmal den Arion in sich schliesst!“

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 16. — Besondere Erwähnung verdient Julien Tiersots Aufsatz über die arabische Musik mit der prächtigen Schilderung einer arabischen Hochzeit.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 4. Die Fortsetzung des Aufsatzes über Quantz und Emanuel Bach bringt zahlreiche interessante Bemerkungen über das „Accompagnement des Clavieristen“, namentlich über die Verzierungen; seltsam ist die Vorschrift, den menschlichen Pulsschlag als Zeitmesser für die Tempi zu benutzen.

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 17. — Enthält einen Aufsatz zum 70. Geburtstag des Gesangspädagogen Julius Hey und einen anderen „Julius Hey als Sprachmeister“ von Emil Liepe.





WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, No. 17/18. — Hochinteressant sind Prof. Riemanns Ausführungen „Über Japanische Musik", besonders die Beschreibung der uralten nationalen Musikinstrumente.

DAS MAGAZIN FÜR LITTERATUR 1902, No. 15. — In einem „Tonkunst gegen Dichtkunst" betitelten Aufsatz tritt Sigmar Mehring Saint-Saëns entgegen. Er führt aus, dass der Dichter keinen Vorteil von der Vertonung habe, dass das Gedicht durch die Musik nicht gehoben werde. „Die Musik macht Eindruck, ohne dass der Text klar wird! Die Verse sind Nebensache, wenn die Melodie auftritt. Sie ist die Herrscherin und kann die Dichtung nur als Dienerin brauchen."

DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, No. 8 (Mai). —. Prof. G. Droysen setzt seine Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Gustav Droysen und Mendelssohn fort. Interessant ist namentlich, was wir über die geplante Komposition eines Droysenschen „Nausikaa"-Textes durch Mendelssohn erfahren.

DER KUNSTWART 1902, No. 15. — Heinrich Neal spricht über „Moderne Musik und Musikunterricht"; er verlangt eine bessere theoretische Vorbildung der Schüler und die Pflege moderner Musik anstatt der ausschliesslichen Beschäftigung mit den Klassikern, damit auch Laien sich ein Urteil über die moderne Kunst aus eigener Anschauung bilden können.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) Beilage. 1902, No. 97/8. — „Zur Loewe-Literatur und zur Wiederbelebung des Balladengesanges" betitelt sich ein Aufsatz von Ernst Berdrow, welcher nach gründlicher Besprechung der Loewesänger und der über Loewe erschienenen Werke — namentlich der letzten Biographie von H. Bulthaupt — in die Worte ausklingt: „Hüten wir ... den unvergänglichen und unerschöpflichen Schatz, den uns Loewe hinterlassen hat: seine Balladen. In diesen Kunstwerken haben wir vollwertige Münze, echtes Gold!" Der Verf. äussert auch den Wunsch nach einer bisher noch fehlenden „grösseren quellenmässigen Loewe-Biographie, einem Werk, in dem sein Leben und seine Werke mit gleicher erschöpfender Ausführlichkeit dargestellt und behandelt wären".

DRESDNER JOURNAL 1902, No. 100. — Otto Schmid ergreift hier das Wort zum hundertjährigen Jubiläum der Anstellung Fernando Paërs als Kapellmeister in Dresden. Er citiert mehrere interessante zeitgenössische Berichte und Recensionen, in denen Paërs lobend gedacht wird. Die Dresdner konnten ihn nicht vergessen; noch 1814 hiess es: „Wie kalt und wirkungslos gingen viele Stücke hin, die unter seiner Aufführung feurig und effektvoll hervortraten!"

DRESDNER ANZEIGER 1902, 21. IV. — Veröffentlicht eine Studie Gerhard Schjelderups „Bachs Einfluss auf die Musik unserer Zeit". Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, dass die modernsten Komponisten wie Strauss oder Mahler den alten Kontrapunktikern viel näher stehen als den Melodisten Haydn und Mozart. Er betrachtet Beethovens Entwickelung als „eine Reise von Mozart zu Bach", und Wagner ist ihm mit Recht ein Schüler Beethovens und Bachs. Sehr schön spricht der Verfasser über Bach und dessen Kunst. „Fromme Andacht, träumende Naturstimmung mit Vogelgezwitscher und blühenden Bäumen, volkstümlicher Humor, kühne Männlichkeit, festes Selbstvertrauen und Siegesgewissheit tönen durch die Werke dieses Meisters, welche eine ideale und vergrösserte Wiederspiegelung des damaligen unverfälschten Thüringer Volkslebens bilden!"

KIELER ZEITUNG 1902, 13. IV. — Unter dem Titel „Alte Tänze" bespricht hier ein kleiner Aufsatz die vergessenen Nationaltänze der Dithmarschen und bedauert



es (mit Recht), „dass von keiner Seite Anstrengungen gemacht werden, sie aus ihrer Vergessenheit wieder herauszuholen und das, was gut ist, wieder in unsere Ballsäle einzuführen“.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1902, 30. III. — Eine interessante Plauderei berichtet „Allerlei vom Dirigieren und von Dirigenten“ und erzählt dabei namentlich über Richard und Siegfried Wagner und über Bülow.

BAYREUTHER BLÄTTER 1902, 4.—6. Stück. Den Hauptheil des Heftes bilden die Briefe Wagners an den Dr. med. Hofrat Anton Pusinelli (geboren in Dresden 1815, gestorben 1878), die aus den Jahren 1843—1878 stammen. Wagner war mit Pusinelli innig befreundet; er sagt von ihm (S. 114): „Du bist nun doch der einzige in meinem Leben, der vollkommen rein und liebenswert vor mir dasteht. Glaub' Bester, dass ich weiss, was ich sage; der einzige!“ er schreibt nach seinem Tode (S. 124): „Mit ihm ist mir nun die Welt und namentlich die Welt der Erinnerung fast ganz erloschen. Oh! Was hatte dieser ein grosses Herz — und mit diesem liebte er mich!“ — Die Briefe behandeln wichtige Lebensereignisse; namentlich Krankheit und Tod von Wagners Frau erfahren durch sie einen ergreifenden Commentar; die Verehrung, die Wagner für König Ludwig hegte, kommt zum schönsten Ausdruck. Hervorgehoben seien namentlich die folgenden bedeutungsvollen Stellen: (aus einem Züricher Brief vom April 1856) „Du hast keinen Begriff, wie sehr auch Widerwärtigkeiten jetzt angreifen, jetzt — wo ich des leichttragendsten Lebenselements bedarf, um — bei immer getrübter und heftig angegriffener Gesundheit — Mut und Stimmung zur Vollendung meines grossen Werkes zu behalten. Diesen Winter habe ich zur Hälfte im Bette zugebracht, auf dem Frühjahr und Sommer steht meine Hoffnung: wenn mir nur wirkliche Ruhe einmal werden wollte. — Mit Schmerzen ist nun die Walküre fertig geworden, sie ist schöner als alles, was ich je geschrieben — aber sie hat mich furchtbar angegriffen. — Wird mir jetzt einigermassen Luft, Licht und Ruhe, so hoffe ich diesen Sommer den jungen Siegfried zu komponieren. Aber Ruhe, Ruhe! sonst halt' ich's nicht aus! —“. — — (Aus einem Neujahrsbrief; Triebschen 12. Jan. 1870). „Es hat mit meinem Leben eine höchst sonderbare Bewandtnis. Wer es genau durchgeht, muss finden, dass in ihm nur ein Bedürfnis, ein Trachten sich ausspricht, nämlich: Ruhe und Ungestörtheit zu finden, allerdings mit einigem Behagen ausgestattet, wie es dem künstlerischen Schaffen nötig ist. Dagegen stellt sich nun der äussere Verlauf meines Lebens so dar, dass der auf Abenteuer allerversessenste Sonderling es sich nicht unruhiger und wechselvoller hätte gestalten können. Die Gründe dieser widerspruchsvollen Erscheinung stellen sich dem Aufmerksamen bald deutlich heraus: sie sind idealer und realer Art. Im ersteren Sinne liegen sie in meiner speziellen Kunsttendenz, weil ich — gerade als „Opernkomponist“ — dem trivialsten Kunstwesen für meine Lebensthätigkeit zugewiesen bin, und gerade hier ein Kunstwerk zu verwirklichen im Sinne habe, welches alle übrigen Kunstgattungen durchaus überbietet. Die realen Gründe zeigen zwei Haupthemmnisse meines Lebens: meine absolute Vermögenslosigkeit und meine zu frühe, so sehr ungeeignete Heirat! . . . .
Im vorigen Sommer, an dem Tag, an dem mir Überglücklichem ein schöner Sohn geboren wurde, vollendete ich die Komposition des Siegfried, in welcher ich mich seit elf Jahren unterbrochen hatte. Ein unerhörter Fall: Keiner hat geglaubt, dass ich dazu noch kommen würde, und nun musst Du diesen letzten Akt hören, die Erweckung der Brünnhilde! Mein Schönstes!“





NEUE OPERN

Richard Heuberger: Weh dem der lügt ist der Titel einer neuen Oper, deren Text Dr. J. M. Wilner nach Grillparzers bekanntem Lustspiel verfasst hat.

Louis Mausin: Fou. Das neue einaktige Werk, dessen Text von Felix Maire stammt, ging in Cherbourg erstmalig mit Erfolg in Scene.

Giacomo Minkowsky: Philipo Dia. Der Komponist, ein Schüler Tschaikowskys, bekannt durch die Oper „Die Schmuggler von Bayadez", bringt sein neues Werk, dessen Text von Curtis Dunham herrührt, demnächst in London zur Erstaufführung.

Siegmund von Noskowski: Livia Quintilla. Die Oper erlebte ihre Uraufführung am 19. April in Warschau und fand begeisterten Zuspruch.

Gerhard Schjelderup: Die Opferfeuer. Das einaktige Legendenstück, Text von Karl Gjellerup ist vom Dresdener Hoftheater zur Erstaufführung angenommen worden.

Oscar Straus: Willis Werdegang, eine dreiaktige Operette auf den Text von Rideamus, ist die neue im Entstehen begriffene Arbeit des fruchtbaren Brettlkomponisten.

Luigi Talina: Giovedi grasso. Die neue einaktige Oper, Text von Fagnani, ging im Theater zu Rimini erstmalig mit Beifall über die Bretter.

Karl Weis: Die Zwillinge. Die Frankfurter Oper hat die neue Oper des Komponisten des „Polnischen Juden" für kommenden Herbst zur Uraufführung angenommen. Das Textbuch ist nach Shakespeares „Was Ihr wollt" bearbeitet.

Max Winterfeld: Liselotte ist eine dreiaktige Operette, an deren Fertigstellung der Komponist z. Z. arbeitet. Das Libretto lieferte Hans Forsten.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Elberfeld: Raoul von Koczalskis dreiaktige Oper Rymond wird vor ihrer am 1. Dezember d. J. in Genf stattfindenden ersten französischen Aufführung anfangs Oktober im hiesigen Stadttheater ihre Uraufführung erleben.

Haag: Richard Hols historische Oper Floris V. erfuhr eine glänzende Wiederaufnahme. Das Werk ist schon vor etwa 10 Jahren aufgeführt worden, wurde jetzt aber vom Komponisten, dem Nestor der Niederländischen Musiker, einer Umarbeitung unterzogen und erntete stürmischen Beifall.

Lucca: Der Stadtrat hat zweitausend Lire Subvention bewilligt, damit die nachgelassene Oper Ein Drama im Gebirge des Maëstro Angeloni, der in Lucca das Licht der Welt erblickte, unverzögert aufgeführt wird.

Wien: Joan Carylls Operette Toreador, die mit Erfolge im Londoner Gaiety-Theater aufgeführt wurde, gelangt als eine der ersten Novitäten in der nächsten Wintersaison im Theater an der Wien zur Aufführung.

KONZERTE

Berlin: Sibelius' neue Symphonie in D, die in der „Musik" eingehende Würdigung erfuhr, ist von Nikisch auf das Programm der grossen Philharm. Konzerte des nächsten Winters gesetzt worden.

Die Singakademie plant für kommenden Winter die Aufführung von: Mendelssohns Paulus, Beckers Messe in C-moll, Bachs Weihnachtsoratorium, Händels Samson, Beethovens Missa und Bachs Matthäuspassion unter Georg Schumanns Leitung.



Boston: Die Saison 1901/1902 der Symphony-Concerts brachte als Novitäten Richard Strauss' Heldenleben und Elgars Ouverture Cockaigne. Im übrigen verzeichnen die Programme Werke von Beethoven, Berlioz, Goldmark, Saint-Saëns, Schubert, Spohr, Tschaikowsky, Vieuxtemps, Wagner, Brahms, Chopin, Glazounoff, Lalo, Liszt, Mac Dowell, Mozart, Paderewsky, Rubinstein, Schumann und Volkmann.

Brake in Oldenburg: Bruchs Odysseus gelangte jüngst durch den Singverein und die hiesige Kapelle (Dir. F. Drohla) zu wohlgelungener Aufführung. Die Titelpartie sang A. N. Harzen-Müller.

Elberfeld: Für die sechs Konzerte der Saison 1902/1903 in der Stadthalle sind in Aussicht genommen: Paulus, Judas Maccabäus, Messe von Bruckner Requiem von Mozart, Matthäus-Passion. — Für die sechs Künstler-Konzerte (Konzert-Direktion M. Th. de Sauset) der Saison 1902/1903 sind schon fest engagiert: Petschnikoff und Frau, M. Rosenthal, Aranye, Meininger Hofkapelle, Ondricek, D. Popper, Grace Fobes, O. Voss, S. Liebling, Sofie Lion, H. Staegemann.

Genf: Vom 15.—18. August findet hier ein internationales Musikpreisspielen statt, an dem 12000 Musiker teilnehmen werden.

Helsingfors: Mozarts Grosse Messe in C-moll in der Bearbeitung von Alois Schmitt erfuhr durch den Symphoniechor unter Kajanus' Leitung vier Aufführungen in verflossener Spielzeit. Solisten waren u. a. Adée Leander-Flodin und der Tenorist Karl Fürstenberg aus Paris. Die Aufnahme war jedesmal eine begeisterte.

Ludwigshafen: Jos Fritz, eine dramatische Dichtung aus dem Bauernkriege von Maidy Koch, Musik von A. Adam, brachte der Cäcilienverein zur Aufführung. Der anwesende Komponist konnte sich eines grossen Erfolges erfreuen.

Riga: Das unsern Lesern im Beethovenheft der „Musik" zuerst bekannt gegebene Adagio von Beethoven wurde in einer Bearbeitung für Solo-Violine, Streichorchester, Harfe und Orgel aufgeführt. Die klangschöne, fesselnde Bearbeitung rührt vom Kapellmeister Ohnesorg her. Das Violinsolo spielte Konzertmeister Krämer mit seelenvollem Ausdruck.

Turin: Am 28. und 29. Juni findet im Anschluss an die Ausstellung für dekorative Kunst ein internationaler Musik- und Gesangswettstreit statt. Das mit der Vorbereitung des Unternehmens betraute Komitee, an dessen Spitze der Graf von Rora steht, hofft, dass auch deutsche Musikkorps und Gesangvereine sich beteiligen werden, und ist gern bereit, jede gewünschte nähere Auskunft zu erteilen.

Wien: Der Orchesterklub „Haydn" (Dir. Prof. Ad. Steffek) brachte unlängst eine aus dem Jahre 1789 stammende A-dur-Symphonie von Michael Haydn mit vollem Erfolge zur Aufführung.

Würzburg: Die Kgl. Musikschule führte kürzlich Beethovens Missa in der Kgl. Universitätskirche auf. Die Direktion hatte Hofrat Kliebert inne.

TAGESCHRONIK

Engelbert Humperdinck ist von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der königl. Akademie der Künste in Berlin satzungsgemäss zum ordentlichen Mitgliede der Akademie gewählt worden.

Richard Heuberger ist zum Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt worden. Heuberger wird über dramatische Musik Vorträge halten.



Alois Schmitt erhielt vom Kaiser das Ritterkreuz des kgl. preuss. Kronenordens.

Der anhalt. Hoforganist Richard Bartmuss in Dessau hat das Prädikat eines kgl. preuss. Professors erhalten.

Dr. Frank Limbert, der Dirigent des Oratorienvereins zu Hanau, hat seine Stellung aufgegeben, um einem Ruf nach Düsseldorf zu folgen.

Julius Epstein, der bekannte Wiener Klavierpädagoge, feierte am 12. Mai seinen 70. Geburtstag. Er wurde durch die Verleihung des Ritterkreuzes des Franz Joseph-Ordens ausgezeichnet.

Der kgl. Musikdirektor Edwin Schultz erreichte am 30. April sein 75. Lebensjahr. 900 Sänger des Berliner Sängerbundes veranstalteten zu diesem seltenen Jubiläum eine würdige Feier.

Ernst Kraus, der erste Tenorist der Berliner Hofoper, wurde anlässlich seiner Mitwirkung an der Karlsruher Festvorstellung zum Kammersänger ernannt.

Emma Baumann, die bekannte Kammersängerin am Leipziger Stadttheater, giebt ihre Bühnenthätigkeit auf und wird sich der Lehrthätigkeit widmen.

Emil Gerhäuser, auf dessen Thätigkeit die Münchner Intendanz so grosse Hoffnungen setzte, wird nach Ablauf seines Vertrages in diesem Jahre das Engagement verlassen.

Wilhelm Biese, der Chef der königl. Hofpianofortefabrik in Berlin, feierte am 20. April seinen 80. Geburtstag.

Victor Langer, geb. 14. Oktober 1842, ehemals Schüler Robert Volkmanns und bekannt durch eine grössere Reihe von Kompositionen (Pseudonym: Tisza Aladár), starb jüngst in Budapest, seiner Vaterstadt.

Das Leipziger philharmonische Orchester, das am 10. Mai von seiner grossen skandinavischen Tournee zurückgekehrt ist, hat auf dieser glanzvoll verlaufenen Reise vom 3. März bis 8. Mai (also in 67 Tagen) 63 Konzerte symphonischen Stiles gegeben. Es wurden mehr als 7000 km per Eisenbahn oder Dampfschiff zurückgelegt. Den Konzerten wohnten insgesamt ca. 55000 Zuhörer bei.

In Wien hat sich unter dem Patronat von Guido Adler, Gustav Mahler, Josef Hellmesberger, Ferd. Löwe, R. Heuberger und anderen ein Verein zur Hebung des Chorgesanges gebildet, der es sich zur Aufgabe stellt, nach dem Muster des niederländischen a capella-Chores vollendete Chor-Aufführungen zu veranstalten. Dirigent des Vereins ist Eugen Thomas.

Bernhard Dessau, Konzertmeister der Berliner Hofkapelle, hat sich mit den Kammermusikern Gehwald, Koenecke und Espenhahn zu einem ständigen Streichquartett vereinigt. Die Herren werden in der nächsten Saison vor die Öffentlichkeit treten und beabsichtigen drei Kammermusikabende in der Singakademie zu veranstalten.

Die Berliner Singakademie wird ihrem früheren langjährigen Direktor Martin Blumner auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof ein Grabdenkmal errichten, dessen Ausführung dem Bildhauer Professor Fritz Schaper anvertraut ist.

Raphael Maszkowski, dem langjährigen Dirigenten des Breslauer Orchestervereins, ist auf dem St. Caroluskirchhof ein Grabdenkmal errichtet worden, das nach einem Entwurf des Berliner Bildhauers Seeliger ausgeführt wurde.

In Lüttich hielt im Cercle Piano et Archet Vincent d'Indy einen Vortrag über die Musik vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert, den ein achtstimmiges Gesangsensemble durch die Aufführung alter Gesangsmusik praktisch ergänzte. Weitere historische Konzerte im Cercle Piano et Archet werden folgen.

Im Münchener Musiklehrer- und Lehrerinnen-Verein sprach jüngst Dr. Edgar Istel in anregender Weise über „Die deutsche komische Oper und das musikalische Lustspiel des 19. Jahrhunderts".

In Kassel wird auf Initiative des Kaisers ein Neubau des kgl. Hoftheaters in Angriff genommen werden.

Das Koburger Hoftheater feierte am 23. Mai sein 75jähriges Bestehen.

In Mailand ist die Eröffnung der Scala für die kommenden fünf Jahre gesichert. Der Herzog Visconti von Modrone hat dem Drängen der Mailänder Bürgerschaft nachgegeben und sich bereit erklärt, die Verwaltung des Opernhauses beizubehalten. Die Freunde der Scala stellen ihm 500000 Lire, jährlich also 100000 Lire, zur Verfügung. Auch der König hat 5000 Lire beigesteuert. Der Bürgermeister von Mailand hat sich bereit erklärt, vom Stadtrat eine Jahressubvention von 60000 Lire für die Scala zu verlangen.

BERICHTIGUNG

In dem auf Seite 1493 der „Musik" veröffentlichten Mailänder Opernbericht über den italienischen Musikwinter sind am Schlusse durch Versehen des Setzers einige entscheidend wichtige Worte fortgefallen. Es musste dort heissen: „Vor allem aber ist zu sagen, dass jedes italienisch-musikalische Bühnenwerk, zu dessen eigenartiger Verlebendigung nicht ein italienisches Orchester und ein italienisches Publikum mithilft, im guten wie im schlimmen Sinne argen Missverständnissen ausgesetzt bleibt."

Herr Kapellmeister Leo Blech vom Kgl. Landestheater in Prag legt darauf Wert, unsere Notiz auf Seite 1474 der „Musik" dahin berichtigt zu sehen, dass ausser Tannhäuser und Tristan, die Nikisch bezw. Strauss dirigierten, ihm die Leitung aller übrigen Wagnerfestvorstellungen zufiel.

AUS DEM VERLAG

Josef Rheinberger war bis wenige Tage vor seinem Tode emsig an der Arbeit, eine neue Messe (in A-moll) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung zu vollenden. Das Original des nahezu fertigen Werkes befindet sich jetzt im Besitze der Königl. Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek in München. Mit Genehmigung derselben und unter Zugrundelegung hinterlassener Skizzen hat Louis Adolph Coerne aus Boston es unternommen, das Werk seines verstorbenen Freundes und einstigen Lehrers in dessen Geiste zu ergänzen. Die Messe wird demnächst als Op. 197 bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen.

Von Franz Liszt sind eine Reihe fast ganz unbekannt gebliebener Kompositionen soeben ans Tageslicht gezogen worden. Der Musikverlag Josef Weinberger in Wien hat eine grössere Zahl von Kompositionen des Meisters aus dem Verlage von Nador Kalman in Budapest erworben, unter diesen die 16., 17., 18. und 19. ungarische Rhapsodie und verschiedene Chorwerke.





KRITIK

OPER

BREMEN: Nun liegt auch die Feuersnot hinter uns. Die letzte Opernvorstellung der Saison wurde dieser schwierigen Erstaufführung gewidmet. Von einem Ausnutzen der künstlerischen Arbeit kann also keine Rede sein. Das lässt tief in die schamhaft, konservative Seele des Publikums blicken, das ja hier, wie auch anderswo, der eigentliche, oberste Theaterdirektor ist. Leider hat das Publikum, wenn auch in etwas anderem Sinne, recht; die alte Anekdote von der Feuersnot reicht selbst für ein kleines Musikdrama so nicht aus. Hätte Strauss seinen dramatisch und symbolisch sehr wohl tief und dichterisch gross auszugestaltenden Stoff von der Weibesliebe als dem unerschöpflichen Feuerherd, an dem sich alles Heldentum und alle Thatkraft entflammt, einem wirklichen Bühnendichter, anstatt dem vers- und witzgewandten Brettlsänger und pikanten Anekdotenerzähler Ernst von Wolzogen anvertraut, so wäre vielleicht das echte, Strausssche Musikdrama voll starker, freudiger Lebensbejahung zur That geworden, welches er uns seitdem noch ganz in Wagners Parsifalwelt steckengebliebenen Lebensentsagungshelden Guntram schuldig ist. So blieb es eine hübsch versifizierte, aber undramatische und geistig unbedeutende Anekdote zu der auch Strauss' geniale Musik ein Zwitterding bleiben musste, das einer von einzelnen musikdramatischen Scenen unterbrochenen grossen episch-symphonischen Programmdichtung mehr gleicht, als einem Bühnenspiel. Daran vermag auch der herrliche und gut dramatische Zwiegesang Diemut-Kunrads (Frl. Grub und Herr Moser) unter dem Söller (Mittsommernacht — Wehvolle Wacht!) nicht viel zu ändern. Vollends aber werden die psychologischen Bühnengesetze in der langen, unmotivirten und ganz persönlichen Strafrede gegen die Münchener Widersacher der beiden grossen Richarde der Musik missachtet. — Der Komponist selber leitete sein von dem temperamentvollen und noch viel Gutes versprechenden jungen Kapellmeister Malata mit unseren beschränkten Orchestermitteln vortrefflich einstudiertes Werk mit feurigem Schwung und wurde von den zahlreichen, hiesigen Verehrern seiner genialen Musik — zu denen sich auch der Unterzeichnete dankbar bekennt — lebhaft gefeiert. Aber sein Bühnendrama ist Strauss uns noch schuldig.

Dr. Gerh. Hellmers.

DRESDEN: Am 15. d. Mts. gab man neueinstudiert Ambroise Thomas' „Hamlet" eine Oper, die seit den Tagen, da noch Frl. Teleky unserer Hofbühne angehörte, geruht hatte. Das Werk war auch nur um einer Vertreterin der Rolle der Ophelia willen hervorgesucht worden. Frl. Alice Schenker, eine Schülerin von Fr. Prof. Orgeni, sollte den Schritt auf die weltbedeutenden Bretter wagen. Da man, wie immer, zu viel vorher von dem neuen Star gesprochen hatte, konnte eine gewisse Enttäuschung nicht ausbleiben. Eine angenehme, in der Mittellage warm ansprechende Stimme und vorgeschrittene gesangliche Technik sind der unbestreitbare Besitz der jungen Dame. Alles andere muss sich noch finden. Eine ursprüngliche und starke Bühnenbegabung ward nirgendwo erkenntlich, wohl aber eine erfreuliche Intelligenz im Musikalischen. Dass die Oper trotz dieser lokalen Attraktion und Perrons' erfolgreichem Bemühen, den singenden Hamlet geniessbar zu machen, nichts wirkte, liegt in der Natur der Dinge. Ambroise Thomas war kein Meister der grossen Oper überhaupt, am allerwenigsten aber einer solchen, die in düsterster Tragik schwelgt. Otto Schmid.

LONDON: Nun ist die seit Jahr und Tag mit schmetternden Fanfaren angekündigte Krönungssaison der Covent-Garden-Oper eröffnet. Es wäre unbillig, jetzt schon ein abschliessendes Urteil zu wagen, aber soviel wird auch der vorsichtigsten Kritik auszusprechen Pflicht sein, dass, was in früheren Jahren sich stets als parti honteuse der



Londoner Grossen Oper darstellte: der Chor, auch in dieser mit so grossen Mitteln und noch grösseren Verheissungen begonnenen Spielzeit sich nicht wesentlich gebessert hat. Eröffnet wurde die Saison mit einer Aufführung von Lohengrin, und was die Kunst des Maschinenmeisters und des Malers vermag, um dem Märchenzauber des Schwanenritters zum Leben und zur Wesenheit zu verhelfen, ist reichlich geschehen. Leider ist das aber das weitaus beste, was man von der Darbietung sagen kann. Zwar verfügte die Aufführung über einen Telramund (Herrn van Rooy), wie er würdiger und künstlerisch feinfühliger nicht oft gefunden werden dürfte, aber sonst könnte eine durchschnittliche Stadttheateraufführung in Deutschland sehr wohl mit dem, was man hier zu exorbitanten Festspielpreisen darbietet, wetteifern! Eine gelinde Enttäuschung war der Lohengrin des Herrn Pennarini, namentlich da man hier die Kunst des schönen Gesanges weit über die schauspielerische Leistung zu stellen pflegt. Frau Nordica als Elsa singt korrekt wie ein gut beobachtetes mechanisches Instrument, aber Seele und Innigkeit fehlen. Einen besseren Eindruck machte die erste Tannhäuser-Aufführung, bei der namentlich die Gattin des Kapellmeisters Lohse als Elisabeth sehr vorteilhaft sich einführte. Die Kapellmeisterfrage ist eine recht heikle. Seit Jahrzehnten hat der Italiener Mancinelli hier den Taktstock geschwungen und da er in gewissen gesellschaftlichen Schichten, die nach wie vor die eigentlichen Patrone der Oper sind, sich eine gewisse Ehrenstellung ersessen hat, so ist gegen seinen Einfluss schwer anzukommen. Das ist zweifellos wohl auch die Ursache, dass deutsche Orchesterleiter von Ruf wie Richter und Mottl oder Muck neuerdings nicht wieder in Frage kommen. Herr Mancinelli, der — unglaublich, aber historisch — den Tannhäuser und die Meistersinger dirigierte, während hervorragende deutsche Dirigenten im Theater sassen und zuhörten, ist nunmehr wieder „der" Maestro; und ganz tüchtig gebildete, aber durch eigene Auffassung und künstlerischen Schwung in ihrem Temperament nicht besonders beflügelte Musiker, wie eben Herr Lohse einer ist, spielen daneben so etwas wie eine zweite Rolle. Unter solchen Umständen wird man von dem grossen gesellschaftlichen Karneval, als welchen man hier die Opernsaison anzusehen hat, nur genau das erwarten dürfen, was sich nach Lage der Dinge ergiebt: gesellschaftliche Abendunterhaltungen, bei denen der wahnwitzigste Luxus, die raffinierteste Toilettenkunst und der liebenswürdigste Jahrmarkt der Eitelkeiten bei lebenden Bildern und mit Begleitung dramatischer Musik vorrüberrollen. Die Kunst hat wenig mit diesen Paraden der schimmernden Aussenseite des Daseins zu thun. Daneben darf freilich nicht verkannt werden, dass wer sich an der Übung schönen Gesanges im Sinne der alten Oper erfreuen mag, hier in London jetzt Aufführungen von Rigoletto und ähnlichen Werken geniessen kann, wie sie zur Zeit wohl von keinem Ensemble geboten werden. Die Vorführung des alten Verdischen Werkes mit der Melba als Star und guten italienischen und französischen Kräften bot des ein sehr augenfälliges Zeugnis. — A. R.

NEW-YORK: Die Saison der „Grossen Oper" im Metropolitan Operahouse unter Direktion von Maurice Grau währte in diesem Winter nur 11 Wochen. Das Ensemble und besonders die Regie lassen sehr viel zu wünschen übrig, das Orchester leistet nur Routinen-Arbeit. Wenn man in Betracht zieht, welche Arbeit dieses Orchester zu bewältigen hat, muss man Milde walten lassen. Es finden 5 Opern-Vorstellungen und 1 Sonntags-Konzert wöchentlich in New-York satt, 2 Opernvorstellungen wöchentlich in Philadelphia, und zwar immer mit demselben Orchester, also spielen die Musiker in 8 Aufführungen pro Woche, die anstrengenden Reisen nach Philadelphia fallen dazwischen! Jede Oper wird in der Sprache gegeben, in der sie komponiert wurde, wir haben also deutsche, französische und italienische Opern mit Künstlern, wie sie kein anderes Theater der Welt zu gleicher Zeit vereinigt. Das Repertoire bestand in der abgelaufenen Saison aus Tristan und Isolde, Meistersinger, Lohengrin, Tannhäuser, Ring (Cyklus einmal) und Separat-Vorstellungen von Walküre, Siegfried und Götterdämmerung, Fidelio, Figaros



Hochzeit, Zauberflöte, Aïda, Otello, Traviata, Barbier, Tosca, Pagliacci, Cavalleria rusticana, Faust, Romeo und Julie, Carmen, Regimentstochter, Hugenotten, Cid (Massenet), Messalina (de Lara) und Manru (Paderewski). „Cid" und die Novitäten „Messalina" und „Manru" konnten es zu keinem Erfolge bringen, „Manru" nicht einmal trotz der unglaublichen Popularität des Komponisten. Arthur Laser.

NÜRNBERG: Unsere Uraufführung, die Märchenoper Dornröschen von Andreas Weickmann, ist nicht dazu geschaffen, Gemüter aufzuregen, weder ad bonum noch ad malum. Die Musik ist das Werk eines bescheidenen Musikus, den das Glatteis der Oper verzeihlicher Weise auch gelockt hat. Farblos, physiognomielos, unpikant, uninteressant fliesst sie hin; man kann sich nicht einmal über sie ärgern, denn dazu hat sie auch nicht die richtige Schlechtigkeit. Immerhin bedaure ich es, dass ein sonst so guter Musiker und Bratschist wie Weickmann sich durch diesen Opernversuch blossgestellt hat. Der Text, der Feder einer Nürnbergerin entstammend, ist in seinem innersten Gedanken nicht so übel; der Gedanke, den Prinzen sein Dornröschen durch Besiegen von Gefahren, durch moralisch bewiesene Stärke verdienen zu lassen, ist dramatisch sicher brauchbar. Aber es hat die dichterische Kraft nicht ausgereicht, um den Gedanken zur Plastik, zur Wahrheit des innerlich Erschauten ausreifen zu lassen. Die Aufführung selbst war recht mässig; der Tenor konnte vor Heiserkeit kaum singen. Vielleicht war's besser so. Da die Nürnberger gute Menschen und noch bessere Lokalpatrioten sind, wurde das Werk „freundlich aufgenommen", wie es in der letzten Nummer der „Musik" hiess. Dann aber starb es für immer. Auf Nimmerwiedersehen! Dr. Flatau.

WIESBADEN: Die „Maifestspiele" sind verrauscht! An äusserem Glanz hat es — schon durch die Anwesenheit des Kaisers — nicht gefehlt. Das neueröffnete Foyer des Hoftheaters, ein Prachtbau im üppigsten Rokoko-Stil, wurde allgemein bewundert. Das künstlerische Interesse der „Musik" dürfte mit der ersten Vorstellung — „Armide" von Gluck — erschöpft sein. Denn die Vorführung der „Lustigen Weiber" (in historisch-getreuer Ausstattung!) und des „Schwarzen Domino" bot nichts weiter Ungewöhnliches, — immer von dem dekorativen und kostümlichen Element abgesehen, welches nun einmal hierorts mit höchstem Raffinement behandelt wird; „Oberon" aber ist von früher her bekannt. Der Text der „Armide" ist durch den Indendanten G. v. Hülsen einer durchgreifenden Änderung unterzogen, die eine straffere dramatische Zusammenziehung des Scenischen vorsah und auch eine neue poetische Unterlage forderte. Beides sehr geschickt gemacht. Von Glucks Musik fiel die Ouvertüre, der ganze 4. Akt (mit den Abenteuern der Ritter und der Lucinde) und auch Einzelscenen der übrigen Akte, — von kleineren Strichen zu schweigen. Es blieb noch immer genug, um Gluck in seiner Grösse würdigen zu können. Die jetzigen Scenen, orchestral vielfach retouchiert, hat der hiesige Kapellmeister Schlar durch neue instrumentale Übergänge fester verbunden und dabei im allgemeinen die nötige Diskretion gewahrt. Minder ist das der Fall bei den selbständigen Instrumental-Intermezzos, welche die scenischen Verwandlungen begleiten: sie wirken mit ihrem modernen Kolorit, ihrer vollsaftigen harmonischen Faktur oft recht stilwidrig. Die Wiedergabe der neuen „Armide" war scenisch ein Meisterstück und Frau Leffler-Burckard eine ausgezeichnete Vertreterin der anspruchsvollen Titelpartie. Otto Dorn.

KONZERT

BERLIN: Seitdem der finnländische Komponist und Dirigent Kajanus in zwei Konzerten Kunstproben seines sonst nur politisch interessierenden Volkes abgegeben hat, erwarten wir jede neue Botschaft aus jenem sonderbaren Erdenwinkel mit freudiger Erregung. Am 7. Mai stellte sich der anoch unbekannte Orchesterleiter Ferdinand Neisser aus Wasa an der Spitze des Berliner Tonkünstler-Orchesters dem Publikum der Reichs-



hauptstadt vor. In diesem Beginnen unterstützte ihn Adée Leander-Flodin aus Helsingfors. Der Meister finnländischer Musik, Jean Sibelius, kam leider nur spärlich zu Worte. Dafür hörten wir eine in freier Ouvertürenform entworfene, packend ausgeführte und glänzend instrumentierte Tondichtung „Korsholm" von A. Järnefelt. Das Werk ist gottlob nicht so banal wie sein dichterischer Vorwurf, der wieder einmal von dem „ersten Kreuz" unter Heiden anhebt und sich dann symbolistisch-mystisch verzettelt. In der ganzen Art des Musikmachens, der melodischen Linie und der Harmonisierung zeigt Finnland eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Norwegen. Doch hat es auch seine Eigenheiten, und auf merkwürdig-geheimnisvollen Pfaden werden wir in ein neues Land, unter einen nie geahnten Himmel geleitet. Die mitwirkende Sängerin verfügt über einen angenehmen Sopran — verwandt dem der Frau Ida Ekman — und eine feine, kluge Singweise. Herr Neisser blieb seinen Aufgaben nichts schuldig, ging allerdings auch nicht über sie hinaus. Im ganzen: ein tüchtiger, erfahrener Musiker von grosser Ruhe und Sicherheit. Dr. Erich Urban.

Der 8. Vortragsabend des Tonkünstlervereins begann mit einer Manuskriptsonate für Klavier und Klarinette von Felix Rosenthal aus Breslau, welche der junge Komponist im Verein mit Herrn Kammervirtuos Schubert wirkungsvoll zu Gehör brachte. Das dreisätzige Werk, dem edle Melodik und Klangschönheit nachzurühmen ist, liess ein nicht gewöhnliches Talent erkennen; der erste Satz ist freilich zu lang geraten, auch zeigt sich darin zu sehr die geistige Abhängigkeit von den beiden Brahmsschen Klarinettensonaten, die offenbar vorbildlich gewesen sind; das Finale nimmt zu viele Ansätze und erscheint zu wenig einheitlich, der Fugatosatz ist zum mindesten entbehrlich. Herr Moritz Mayer-Mahr brachte in ausgesucht feiner Weise Klavierstücke von Philipp Scharwenka zum Vortrag; von diesen möchte ich das Lento aus op. 107 als ein sehr wertvolles, wirklich stimmungsvolles, das Allegro op. 101 als ein gefälliges Vortragsstück empfehlen. Wenig Geschmack konnte ich einigen von Herrn Eugen Brieger gesungenen Liedern Mayer-Mahrs abgewinnen. Zum Schluss wurde das dreisätzige, in klassischem Stil gehaltene Quintett op. 24 von Fritz Volbach für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier in trefflicher Ausführung durch die Herren Heise, Schubert, Rüdel, Lange und Ferrier geboten; am wertvollsten erschien mir das Adagio mit der prächtigen Hornkantilene; hübsche Klangwirkungen enthält das Rondo. Dr. Wilh. Altmann.

BUENOS-AIRES: Die Konzertsaison ist vorüber. Unser junger noch wenig zahlreicher „Deutscher Männerchor", Dirigent Oltmann, gab mit seinem dritten Konzert Proben seines fleissigen Strebens. Das aus Chören von Seifert, Voit, Storch, Abt, Attenhofer, Marschner u. s. w. gebildete Programm stellte an die Leistungsfähigkeit der Sänger keine zu hohen Anforderungen, dagegen konnten weder die Vorträge des Streichorchesters noch die Violin-Soli interessieren. Eine sehr beachtenswerte russische Sängerin, Mme. Sophie Cabib, trug stil- und gemütvoll Kompositionen von Brahms (Feldeinsamkeit, Meine Liebe ist grün) und Massenet vor, und erntete reichen Beifall. Als ein speziell unsere Kolonie interessierendes Ereignis kann das „Erste deutsche Sängerfest" bezeichnet werden, an dem sich 7 Vereine mit etwa 80 Stimmen beteiligten, an der Spitze der hiesige Männer-Gesang-Verein (Dirigent Peter Werner), der seine Gäste mit Breus „Frühling am Rhein" begrüsste. Trotz bunter Zusammensetzung ging der Gesamt-Chor mit Ehren aus dem Wagnis hervor, und sogar Kremsers „Altniederländische Volkslieder" fanden befriedigende Wiedergabe; weniger „Landerkennung" von Grieg. Eine Sängerin aus Rosario, Frau Helene Saner, sang mit ausgiebiger, wohlgeschulter Mezzosopranstimme Lieder von Hildach, Chaminade, Jadassohn u. s. w. — Die Orchestervorträge — Ruy Blas, Slavischer Tanz von Dvořak, eine recht frische charakteristische Ouvertüre von Bottesini, Walzer aus der F-dur-Serenade von Volkmann — wurden von einem intelligenten jungen argentinischen Musiker, Conrad Rolandone



trefflich interpretiert. Tags darauf beschloss ein im Stile einer Kölnischen Karnevalssitzung gehaltener humoristischer Abend die Festlichkeiten. Obgenannter Herr Rolandone, eben von einer Studienreise in Europa, besonders in Deutschland, zurückgekehrt, führte sich in einem eigenen Konzert als Pianist mit sehr achtbarem Programm ein. Zwei für hier neue und hochinteressante Konzerte, das in H-moll von Sgambati, dem römischen Lisztianer, und das in E-dur von d'Albert. Der junge Künstler hat von seinen Reisen die tiefsten Eindrücke mitgebracht; in erster Linie von den Symphonie-Konzerten Richters, Mottls, Zumpes, Produktionen, von denen man hier zu Lande gar keine Idee hat. Gingen jährlich nur ein Dutzend argentinische Musensöhne hinüber, dann würde bald ein höherer Geist in unser Musikleben fahren. — Ein vom Konservatorium Argentino (Direktor Pallemaerts) gebotenes Schüler-Konzert brachte einige nennenswerte Leistungen, z. B. Vorspiel zu einer noch unvollendeten vlämischen Oper „Teniershoek", Text und Musik von genanntem Direktor, die das Licht der Lampen in Antwerpen erblicken wird. Es verrät Erfindung, Formgewandtheit und geschickte Farbenmischung, Vorzüge, die man auch seiner letzthin in Brüssel und Mecheln aufgeführten grossen Kantate Buodognat nachrühmt. Die im Vorspiel eingeflochtenen altvlämischen Motive und Rhythmen geben dem Satz ein originelles Gepräge. — Ein klägliches Resultat ergab der Wettbewerb um den von der Provinz Entre Rios ausgeworfenen Preis für eine das Andenken des argentinischen Generals und Staatsmannes Urquiza ehrende Kantate oder Hymne. Es zeigte sich, dass Argentinien auf dem Gebiete der musikalischen Komposition noch sehr viel zu wünschen übrig lässt. Nur eine der drei preisgekrönten Kompositionen kann als Kunstwerk bezeichnet werden, und diese stammt von einem Spanier, dem Violinisten Gros und holte sich wohl deshalb nur den zweiten Preis. — Der während der vorletzten Saison gemachte Versuch, populäre Symphoniekonzerte einzuführen, ist auch diesmal wieder missglückt. Wohl birgt Buenos Aires genügend zahlreiche und tüchtige Elemente, um ein erstklassiges Orchester von 70—80 Musikern zusammen zu stellen, fast durchgehends Italiener vom Scalatheater in Mailand, die mit der Operntruppe hierhergewandert und sich dann bleibend hier niedergelassen haben. Zwar giebt diese Phalanx (und noch einige Hundert minderwertiger Kräfte) nach unsern deutschen Begriffen in Anbetracht der durchgemachten Schule keine idealen Instrumentalisten ab, indessen würde man recht annehmbare Leistungen auf dem Gebiet der klassischen Symphonie erreichen können, wenn ... ja, wenn wir nicht in Südamerika wären, wo zwar Quebracho-Wälder aber keine Hans Richter wachsen, sich dagegen höchstens italienische Operndirigenten wie Bottesini, Mancinelli, Mugnone oder Toscanini vorstellen (um nur die besseren zu nennen), die nach beendeter Saison nach Europa zurückkehren. Von einer Trainierung ist also schon aus diesem Grunde abzusehen, und den hier permanent Hausenden maestri fehlt entweder Spezialkenntnis, Praxis, Prestige oder der Mut, ein derartiges Unternehmen auf eigene Faust zu riskieren. Letzteres ist nun sehr begreiflich, wenn man die enormen Kosten berücksichtigt, die hier zu Lande die Orchestermitwirkung mit sich bringt, ein Umstand, der bereits zur Folge hat, dass man bei Konzerten das Orchester zu umgehen sucht oder nach Möglichkeit reduziert und sogar bei Begleitungen sich mit einer Probe begnügt. Die Leistungen sind aber auch danach! Dass unter solchen Umständen die Pflege der Symphonie zur Mythe geworden und namentlich die Gründung eines grossen Instrumental-Konzert-Institutes in weite Ferne gerückt ist, sind leider unleugbare Thatsachen. Es war um so mehr anzuerkennen, wenn die Musiker sich selbst zusammenthaten und 1900 eine Symphonie-Konzert-Gesellschaft gründeten in der Absicht, unter Leitung eines der Ihrigen alljährlich zwölf Konzerte zu geben. Doch dazu gehört viel guter Wille, Ausdauer und Begeisterung, die man bei den wenigsten unserer italienischen Musiker erwarten darf. Es kamen denn auch nur 6 Konzerte zustande mit teilweise gutem Programm, aber abnehmender Beteiligung seitens des Publikums und Begeisterung seitens



der Spieler. Die blosse Hoffnung, mit der Zeit einen pekuniären Nutzen zu erzielen, genügte nicht, den Eifer der Mitglieder hochzuhalten und dieselben von der Notwendigkeit zahlreicher Proben zu überzeugen, abgesehen davon, dass auch der Dirigent, ein strebsamer Komponist und Violinist Namens Cattelani, der schwierigen Aufgabe nicht gewachsen war. In dieser Saison blieb es denn auch bei einem einzigen Konzert trotz aller Hilfe der Tagespresse. Auf dem bunten Programm stand Verdis Ouvertüre zur Forza del Destino (!), Goldmarks Ländliche Hochzeit, Mendelssohns A-dur-Symphonie, Walkürenritt, sowie für Streicher: Arie von Bach, Allegretto aus dem vierten Quartett von Beethoven, Sphärenmusik von Rubinstein und Moment Musical von Schubert; also etwas für jeden Geschmack. Die April beginnende Theatersaison verspricht viel Gutes.

F. G. Hartmann.

DANZIG: Fritz Binder führt mit der Singakademie Bachs Matthäus-Passion vollständiger, auch besser auf, als sie die letzten Male hier zu hören gewesen, besonders auch bezüglich der Ornamentik. Von Solisten war nur Metzmacher (Jesus) bedeutend, von Fossard indisponiert. Binder leitet bestens auch eine Konzert-Aufführung von Glucks (nun doch schon ältlichem) Orpheus nebst Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum. Fräulein Hinken entzückte stellenweise als Solistin. An beiden Abenden „patzten" erheblich nur Opern-Mitglieder, also -- Vorsicht! — Der Orchesterverein (Dir. Schwarz) wirkt verdienstlich weiter. Paul Klengel bewährte in dessen Konzert seinen Ruf als einen der ersten Cellokünstler. — Davidsohns Quartett behauptet seinen Rang in vornehmer Musikpflege, klebt nur zuweilen in metrischer Beziehung am erkennbar Veralteten im Vortrag. — Richard Krohner der Geiger erweist sich mit 15 Jahren allem Wunderkindertum entwachsen und als in der Schule Riemanns und Arno Hilfs technisch vollendeter und ästhetisch gereifter Künstler. Bannt keiner die Misere von seinem Wege? — Dr. Wüllner singt mit lauter Geist, als gäbe es nicht viele vortreffliche Künstler, die mit schöner Stimme und überdies auch mit Geist singen. — G. Schumann (Berlin) spielte R. Schumanns Karneval glänzend, klapperte aber nach knöchernster „Leipziger Hansen"-Art mit dem Skelett von Beethovens op. 27 I wie zum Hohn auf Erkenntnisse, die er doch nicht umwerfen wird. — Franz Krüger-Nüstedt verdient Erwähnung als ganz phänomenaler Fagott-Virtuos, da er auch als Musiker trefflich — jedenfalls ein Unikum! — Der Unterzeichnete führte seine 6 Komponisten-Abende zu Ende, und fügte noch eine „Bach-Andacht" hinzu: 6 Orgelfugen und die Chaconne transscr. von Liszt, Tausig, Busoni. Der Erfolg blieb ihm treu.

Dr. C. Fuchs.

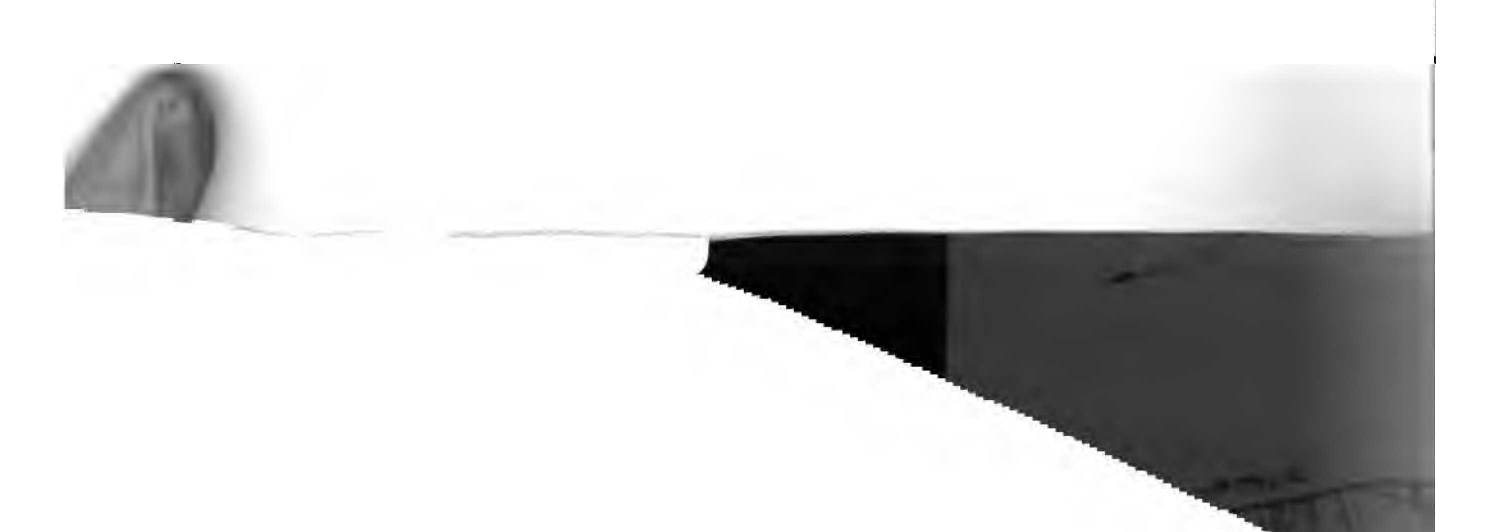
DORTMUND: Den Schluss der Musikvereins-Konzerte unter Janssen bildete eine genussreiche Aufführung des „Barbier von Bagdad" von Cornelius. In der Titelrolle verstand es Messchaert das Gemisch von überhebender Eitelkeit und freundlicher Dienstwilligkeit in feiner Pointierung zu einer drastisch-komischen Figur zu gestalten, ohne sie zu verzerren. Ludw. Hess, Berlin, zeigte als Nureddin alle lobenswerten Eigenschaften eines tüchtigen Tenoristen. Frau Cäcilie Rüsche, Cöln, traf den zartschwärmerischen Ausdruck der verliebten Margiana in wünschenswertem Grade, während Frau Crämer-Schleger als Bastiana durch klangreichen Wohllaut und wirkungsvollen Vortrag sich auszeichnete. Da auch Chor und Orchester mit Hingabe und Präzision ihre Aufgabe lösten, so bot die Wiedergabe ein farbenprächtiges Bild klangschöner Art. — Zum erstenmale seit Bestehen des hiesigen Konservatoriums trat dessen Chor mit der Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" an das Licht der Öffentlichkeit. Herr Direktor Holtschneider verlieh derselben pulsierendes Leben, Wärme und Prägnanz, deshalb erfreute sie durch Frische des Klanges und Bestimmtheit des Ausdrucks. Frl. Hinken wurde der Partie der Hanne mit sonniger Klarheit und inniger Wärme gerecht, während Böpple-Basel den Simon und Dierich-Berlin den Lukas in bester Weise verkörperte. —



Entgegen früherer Gepflogenheit hatte das diesjährige 7. westfälische Musikfest für beide Tage ein gemischtes Programm gewählt, nicht zur Erhöhung der qualitativen Vornehmheit des Festes. Mit einem Chor von 524 Singenden, denen ein 115-köpfiges Orchester Grundlage und Führung gewährte, und einem tüchtigen Solistenquartett, bestehend aus den Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges und den Herren Cronberger und Ffrangcon-Davies erlebte das „Requiem" von Verdi unter Janssens straffer und begeisternder Leitung eine ebenso glanzreiche wie erhebende Aufführung. Unter Kayser-Hagen gelangte Humperdincks „Glück von Edenhall" zu einer temperamentvollen Wiedergabe, während Schütze-Recklinghausen in Mendelssohns „Loreley"-Finale die Chormassen mit Ruhe und rhythmischer Präzision leitete. Unter Hinzuziehung des Tenoristen von Haxthausen-Frankfurt kam das Quintett aus Wagners „Meistersinger" in bestrickendem Wohllaut zu Gehör und musste auf zwingenden Wunsch des Publikums wiederholt werden. In den Einzelgesängen thaten sich besonders Herr Ffrangcon-Davies und die für Frl. Morena-München in letzter Stunde eingetretene Frau Pester Prosky-Köln hervor. Jener verlieh der Löweschen Ballade „Edward" eine überwältigende Plastik, diese sang mit dramatischem Vermögen und seelenmalerischer Beredsamkeit ausser der Leonore in der „Loreley" die Fidelio-Arie „Abscheulicher" und „Isoldens Liebestod", wenn in letzteren die Wagner-Wogen die Stimme in der Mittellage auch etwas bedeckten. Die instrumentalen Aufgaben bestanden in der Wiedergabe von Schumanns „Genoveva"- und Beethovens grosser „Leonoren"-Ouvertüre, den Wagnerschen Vorspielen zu „Tristan" und „Lohengrin", sowie der Brahmsschen D-dur-Symphonie und gestalteten sich unter Janssen zu wahren Triumphen für das Orchester, das von der lodernden Flamme der Begeisterung des Leiters bis in die geheimsten Winkel inspiriert wurde. In Sindings neuem Violinkonzert und drei Bachschen Nummern trat Herr Henri Marteau als genialer Geiger vor das Publikum. Obgleich über eine souveräne Technik gebietend, ist er dem äusseren Virtuosenglanze abhold und erkennt seine Hauptaufgabe darin, den Geist der Musik in der erhabenen Schönheit der Empfindungsweise und des Klanges erstehen zu lassen. Dieses Ziel erreichte er, französische Eleganz mit deutscher Gründlichkeit verbindend, in vollkommener Weise.

Heinrich Bülle.

NEW-YORK: Obgleich New-York, die Metropole der „Neuen Welt", eine eigentliche „Kunst-Geschichte" noch kaum aufweisen kann, da hier erst vor 60 Jahren, bei der Gründnng der „Philharmonischen Gesellschaft" das Kunst- oder vielmehr das Musik-Interesse sich zu regen begann, sind die Fortschritte auch auf diesem Gebiete, gleichwie auf allen anderen, ganz unglaubliche gewesen. Heute kann New-York bezüglich seiner Konzerte und Opern-Vorstellungen den Vergleich mit den ältesten Kunst-Instituten Europas sehr wohl aushalten. Die noch in mancher Hinsicht bestehenden Mängel werden zweifellos bald verschwinden, und wenn von einer eigentlichen „Musikalischen Atmosphäre" auch noch nicht die Rede sein kann, da das Urteils-Vermögen und der dasselbe bedingende Geschmack noch nicht zur völligen Reife gelangten, so leistet hier wenigstens der bei den Amerikanern besonders stark entwickelte „Instinkt" wunderbare Dienste. — Im Konzertleben nehmen die 8 öffentlichen Proben und 8 Konzerte der „Philharmonischen Gesellschaft" die erste Stelle ein. Sie werden seit Anton Seidls Tode von Emil Paur geleitet, der vorher als Nachfolger von Arthur Nikisch das Bostoner Symphonie-Orchester dirigierte, an dessen Spitze jetzt Wilhelm Gericke steht. Die „Philharmonischen Konzerte" brachten von interessanten Werken u. a. folgende: S. von Hausseger: Barbarossa, M. Schillings: Prolog „König Oedipus", Tschaikowsky: Path. Symphonie und Hamlet-Ouvert., H. K. Hadley: Symphonie „Die vier Jahreszeiten", Jos. Suk: Suite „Ein Märchen", Jean Sibelius: „Des Kriegshelden Heimkehr", Liszt: „Faust-Symphonie" und „Totentanz" (Klavier), Richard Strauss: „Tod und Verklärung", Liebes-Scene aus „Feuersnot" und Friedens-Erzählung aus „Guntram", Beethoven: Neunte



Symphonie, Rich. Burmeister: Die Schwestern (Alt-Solo). — Das „Bostoner Symphonie-Orchester“ besucht New-York regelmässig jeden Monat, wobei immer zwei Konzerte gegeben wurden. Das „Pittsburgher Symphonie-Orchester“ unter Viktor Herbert war gleichfalls mehrmals hier. Frank Damrosch gab eine Anzahl von Symphonie-Konzerten „für junge Leute“ zu billigen Preisen. Sam. Franko veranstaltete mit einem kleinen, gewählten Orchester eine Reihe von „Historischen Konzerten“, in denen er nur alte, und teilweise sehr veraltete Kompositionen vorführte. Auch H. H. Wetzler gab einige Orchester-Konzerte. Im Metropolitan Operahouse fanden jeden Sonntag populäre Konzerte, meistens unter Direktion von Walter Damrosch statt, in welchen stets 3—4, oder gar noch mehr der ersten Stars unserer Oper auftraten. In diesen Konzerten gelangten u. a. zur Aufführung: Haendels „Messias“, Verdis „Requiem“ und Rossinis „Stabat Mater“. Das Personal bestand aus folgenden Künstlern: Milka Ternina, Johanna Gadski, Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calvé, Fritzi Scheff, Lucienne Breval, Susanne Adams, Ernestine Schumann-Heink, Reuss-Belce, Louise Homer, Ernest van Dyck, Alvarez, de Marchi, Bandrowski, Dippel, Reiss, Salignac, Bispham, von Rooy, Scotti, Campanari, Gilibert, Blass, Journet, Ed. de Reszke und einer Menge kleiner Künstler, die jeder anderen Bühne zur Zierde gereichen würden. Als Kapellmeister fungierten die Herren Walter Damrosch, Flon und Seppilli. — Mit Kammermusik kann New-York vorläufig noch nicht renommieren, diese ernsteste Kunstgattung hat sich hier noch nicht völlig Bahn gebrochen. Von öffentlichen Veranstaltungen kommen nur die Konzerte des „Kneisel-Quartett“ von Boston in Betracht, die etwa achtmal in der Saison stattfinden. Diese Vereinigung, eine Organisation allerersten Ranges, besteht aus den Herren Franz Kneisel, Carl Ondricek, Louis Svecenski und Alwin Schröder. — Bemerkenswert sind auch die 3 Kammermusik-Nachmittage, die der „Deutsche Liederkranz“ für seine Mitglieder in jeder Saison veranstaltet. Ausgeführt werden dieselben durch ein Streich-Ensemble, an dessen Spitze der treffliche Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft, Richard Arnold, steht. Der „Liederkranz“ und „Arion“ sind unsere vornehmsten deutschen Gesangs-Vereine, die ihre grossen Konzerte in ihren eigenen Klubhäusern mit grossem Orchester geben. Julius Lorenz ist Dirigent des „Arion“. In den Konzerten beider Vereine treten Solisten ersten Ranges auf. — Von den amerikanischen Vereins-Konzerten stehen in vorderster Reihe die der „Oratorien-Gesellschaft“ und der „Peoples-Choral-Union“, beide unter Leitung von Frank Damrosch. Zur Aufführung gelangten in dieser Saison u. a. Schumanns „Paradies und Peri“ und Haendels „Israel in Ägypten“, „Messias“ etc. — Aus der grossen Anzahl der Solisten, die in Konzerten sich hören liessen, will ich nur diejenigen anführen, deren Namen einen bekannten Klang hat, oder die sich dadurch einen Namen machten. Von den Künstlern der Oper traten in Konzerten am meisten die Damen Schumann-Heink, Ternina, Gadski, Sembrich und Herr Bispham auf, die anderen waren: Lilli Lehmann, Lillian Blauvelt, Emma Juch, Estelle Liebling, Mary Howe, Gertrude M. Stein, Esther Palliser, Susan Metcalfe, Ellison van Hoose, George Hamlin, Ben Davies, Anton Schott, Emil Fischer, Gregory Hast, Whitney Tew, Plunket Green (sämtlich Gesang), Josef Hofmann, Eduard Zeldenrust, Harold Bauer, Ignaz J. Paderewski, Arthur Hochmann, Fannie Bloomfield-Zeisler, Richard Burmeister, Paolo Gallico (Klavier), Fritz Kreisler, Jan Kubelik, Chas. Gregorowitsch, Florizel Reuter, Leopold Lichtenberg (Violine), Jean Gerardy, Alwin Schröder, Leo Schulz, Louis Heine (Cello). Ein vielversprechendes Talent ist die zehnjährige Pianistin Hattie Scholder. Das Ehepaar Ludovic Breitner (Klavier) und Frau (Violine) trat in mehreren eigenen Konzerten auf. — Von lokalen Komponisten gaben eigene Konzerte die Herren Henry K. Hadley und Louis V. Saar. — Für Militär-Musik sorgte in überreichlichem Masse John Ph. Sousa, dessen Konzerte jedoch zu der Kunst in keiner Beziehung stehen. — Erwähnenswert sind ausserdem die Konzerte, welche an einigen Sonntag-Nachmittagen im Musiker-Verein „Aschen-



brödel" stattfanden. Bei diesen Gelegenheiten spielen die Musiker nicht des Verdienstes halber, sondern nur aus künstlerischen Zwecken vor eingeladenem Publikum. Es kommen dabei meistens selten gehörte Werke mit Blasinstrumenten zur Aufführung, wie z. B. die Serenade für Bläser allein von Richard Strauss. Der Arrangeur und Leiter dieser Konzerte ist zur Zeit der treffliche Hornist Hermann Dutschke. — Vergessen habe ich noch die Konzerte der „Musical Art Society", eines gleichfalls unter Frank Damroschs Direktion stehenden Chors professioneller Sänger, die nur ältere Werke zur Aufführung bringen. Diese Konzerte gehören zu den besten der hiesigen musikalischen Veranstaltungen. Ich möchte auch besonders betonen, dass mehrere der hiesigen amerikanischen Gesang-Vereine, deren Dirigent Arthur Mees ist, ganz Hervorragendes leisten, z. B. der ausgezeichnete „Mendelssohn Glee-Club". Leider finden die Konzerte solcher Vereine nur für die Mitglieder statt. — Auch in dem Teile von „Gross New-York", der früher unter dem Namen „Brooklyn" bekannt war, giebt es eine Anzahl vorzüglicher Konzerte. Die deutschen Männergesang-Vereine „Brooklyner Arion" und „Brooklyner Sängerbund" unter Direktion von Athur Claassen und Louis Koemmenich treten oft an die Öffentlichkeit, und zwar mit sehr gewählten Programmen. Arthur Laser.

NÜRNBERG: Der Monat März hat uns noch rasch in einer Sturmflut von Musik zu ertränken versucht. Glücklicherweise erlebten wir aber trotz des vielen auch gutes. So errangen z. B. die Herren vom Brüsseler Streichquartett einen echten Erfolg, trotzdem sie sich und den Hörern mit dem Quartett in D von César Franck eine recht widerhaarige Aufgabe gestellt hatten. Trotz gewissenhaften Studiums der Noten und trotz peinlichen Hörens bin ich mir noch nicht klar geworden, ob diese Unzugänglichkeit der melodischen und harmonischen Partieen einen tiefen Gedankenschatz verteidigt oder ob sie ärgerlicher Selbstzweck ist. Beethovens Quartett op. 130 hat dann alle Nebel verjagt! Im Philharm. Verein hat d'Andrade gesungen; immer noch gut und besser als hundert Kollegen, aber zweifellos befindet er sich schon auf dem Abstieg. Das Orchester unter W. Bruch brachte Dvořaks Waldtaube hier zum erstenmal; das Ganze ist doch nur Mache, wenn auch bei einem so phantasiereichen Musiker wie Dvořak selbst die Mache immer noch vollsaftig genug ist. Grössere Aufgaben bewältigte das Orchester in einem eigenen Konzert, in dem neben einigen kleineren Stücken der Schluss des 1. Aktes Parsifal mit den Chören und zum erstenmal in Nürnberg Richard Straussens „Also sprach Zarathustra" gebracht wurde. Wilhelm Bruch hat mit der Einstudierung und der glänzenden Durchführung dieses Programms gezeigt, was er leisten kann, wenn die künstlerische Aufgabe ihn reizt und wenn er nicht durch ungenügende orchestrale Mittel beengt ist. Ein besonderes Verdienst hat sich unser Kapellmeister noch dadurch erworben, dass er die von der Stadtverwaltung unterstützten Volkskonzerte (Eintrittspreis 30 Pfg.) auf eine beneidenswerte Höhe gebracht und in ihnen die besten Werke unseres Musikschatzes dem breiten Teil der kunst- und musikliebenden Bürgerschaft, der nicht von Plutus gesegnet ist, meist mustergültig dargebracht hat. In einem sog. Museumskonzert lernten wir Jaques Thiebaut und Lula Gmeiner kennen; beide hinterliessen herrliche Eindrücke. Die mitwirkende Pianistin Gisella von Pászthory hat noch nicht genug warmes Herzblut in den sonst ganz flinken Fingerspitzen. Dr. Flatau.

RIGA: Unser Domorganist, Musikdirektor Wilhelm Bergner veranstaltete am Karfreitag eine wohlgelungene Aufführung von Klughardts Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", das sich ganz besonders in seiner instrumentalen und chorischen Beschaffenheit als die gediegene, in Erfahrung gereifte Arbeit eines ebenso geschickten wie kräftig befähigten Musikers erwies. Im übrigen ist mit einigem Wohlbehagen zu konstatieren, dass die Konzertsaison dank der allgemach wachsenden Konkurrenz der gefiederten Virtuosen zu Rüste geht. Carl Waack.





HEINRICH ESSER
† 3. JUNI 1872









KARIKATUR AUF HENRI VIEUXTEMPS
†6. JUNI 1881

I. 17





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Franz Liszt, der Schattenbilderserie Dr. Otto Böhlers (R. Lechners Verlag, Wien) entnommen, in der schreitenden Bewegung wundervoll, kann als eine der besten Zeichnungen Böhlers gelten. Die priesterliche Kleidung des Meisters erscheint uns für dieses Heft besonders passend, da sein grosses, im Katholizismus wurzelndes Oratorium Christus die Hauptnummer im Programm der 38. Tonkünstlerversammlung bildet. — Die Komponisten, die beim Krefelder Tonkünstlerfest die Hauptstützen des Programms darstellen, seien durch die

Porträts von Theodor Müller-Reuter und Gustav Mahler, die zugleich die Festdirigenten sind, eingeleitet. Ihnen schliessen sich Engelbert Humperdinck, Georg Schumann, Max Schillings, Ludwig Thuille, Hans Sommer, Paul Juon, Leo Blech und Hans Pfitzner an. Von Richard Strauss, dem derzeitigen Präsidenten der Tonkünstlerversammlung, bieten wir als Motto dieses Heftes die ersten Takte seines genialen Till Eulenspiegel. Unserem Faksimile lag ein Autograph aus dem Besitz des Herrn Hugo Tomicich in Triest zu grunde.

Opferung dem Schlafe, die Sepiazeichnung des grossen Thomaskantors, haben wir leider nach einer wenig guten Vorlage reproduzieren müssen. Doch sind die Vorzüge des Blattes, die Prof. Herm. Ritter hervorhebt, trotzdem gut erkennbar.

Max Klingers Beethoven hätten wir schon vor etwa einem halben Jahre bringen können; doch war es der Schöpfer des unvergleichlichen Werkes selbst, der uns damals bat, mit der Wiedergabe zu warten, bis der Bronzestuhl, auf dem die Gestalt Beethovens thront, im Guss beendet worden sei. So hat unsere Wiedergabe bis heute hinausgeschoben werden müssen.

Das Porträt Heinrich Essers fügen wir zur Erinnerung an den 30jährigen Todestag des bekannten Wiener Kapellmeisters (Esser starb am 3. Juni 1872 in Salzburg) an. Unsere Leser haben bereits im vorigen Heft von der wenig rühmlichen Haltung Essers den Wagnerschen Werken gegenüber Kenntnis nehmen können und sie werden in den kommenden Heften noch mehrfach Gelegenheit haben, sich dieses Bildes zu erinnern. Herr Dr. E. Mandyczewski lieh uns aus der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde die Vorlage zu dem lebensvollen Bild des von Wagner so hochgeschätzten Dirigenten.

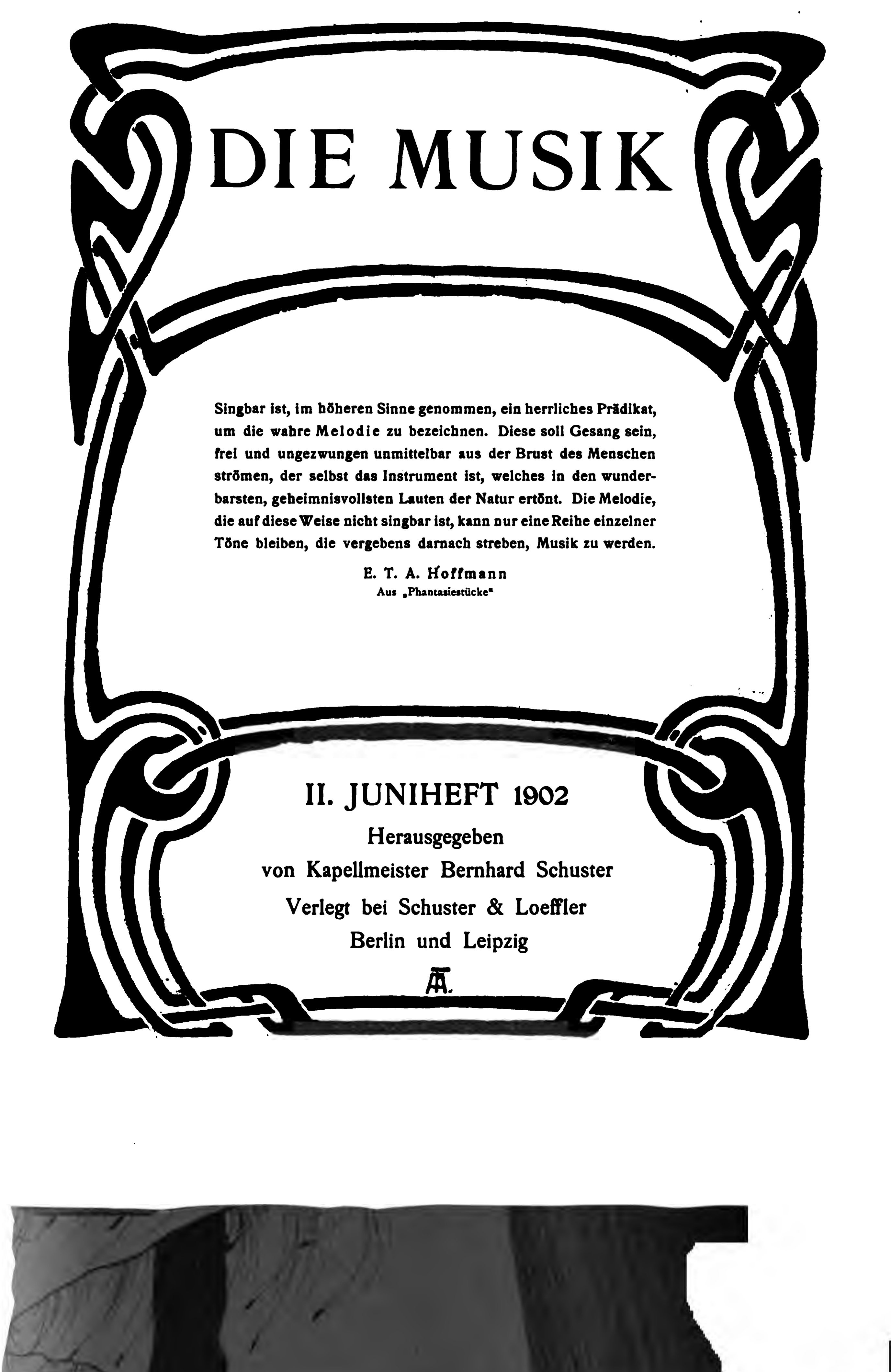
Zu der Karikatur auf Henri Vieuxtemps, des berühmten Geigers, der am 6. Juni 1881 in Algier gestorben ist, giebt uns der Besitzer der Vorlage unserer Zeichnung, Herr Musikdirektor C. Witting in Dresden, folgenden Aufschlusss:

„Im Jahre 1854 fand in Aachen das 32. Musikfest, den 4., 5. und 6. Juni, unter Lindpaintners Leitung statt. Vieuxtemps spielte hierbei am 2. Tage sein grosses D-moll Konzert — nach Manuskript — und fand damit einen ausserordentlichen Beifall. Dies veranlasste das Orchestermitglied Reimers, einen ebenso geschickten Cellisten als Zeichner, eine Karikaturengruppe zu entwerfen, deren Mittelpunkt, trotz der Übertreibung, dieses wohlgetroffene Bild des bedeutenden Virtuosen und Tonsetzers zeigte.“ — Hierbei sei einer Äusserung Wagners gedacht, der dem Komponisten Vieuxtemps nachrühmte, dass er „in seinen Kompositionen ein bei den Künstlern seines Faches durchaus seltenes, grosses und wahrhaft erquickendes Talent zur Geltung bringe“.





Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



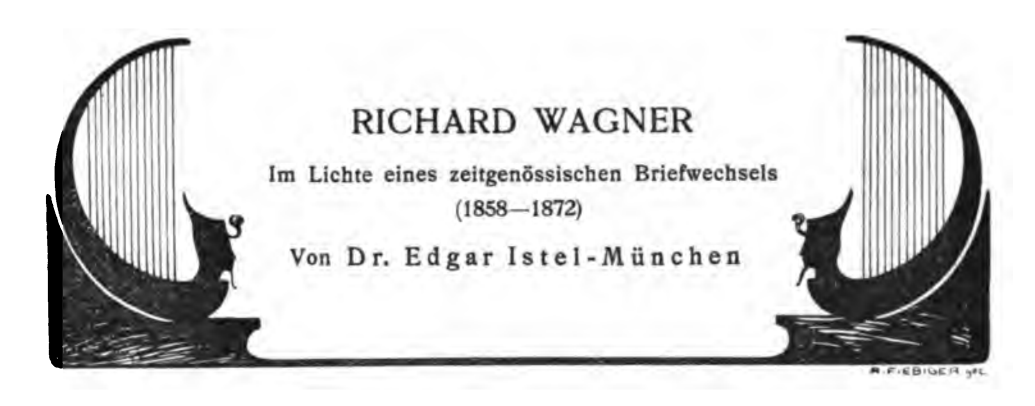
DIE MUSIK

Singbar ist, im höheren Sinne genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens darnach streben, Musik zu werden.

E. T. A. Hoffmann
Aus „Phantasiestücke"

II. JUNIHEFT 1902
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





RICHARD WAGNER

Im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858—1872)

Von Dr. Edgar Istel-München

II: VON PENZING BIS ZUR ERSTAUFFÜHRUNG DER MEISTERSINGER

So hatte sich denn Wagner in Penzing festgesetzt, um endlich wieder zur Ruhe, zum Schaffen zu kommen. Am 22. Mai beging er seinen 50. Geburtstag, kein Tag der Freude für ihn, der, auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehend, durch die widerlichsten äusseren Verhältnisse um seine Schöpferlaune gebracht wurde. „Mein 50. Geburtstag, den ich in voller Abgeschiedenheit, einsam, ohne eine mir gehörige Seele verbrachte, hat auf mich einen grossen Eindruck gemacht, der in seinen Folgen sich als ein traurig entscheidender Wendepunkt meines Lebensmutes ausbildet. Es geht nicht mehr, und ich fühle mich zu fremd in dieser Welt, in welcher ich für alles, für Kunst und Leben, Wille und Gemüt, mich vollständig gehemmt finde". So schreibt er an Weissheimer; doch davon ahnte der gute Esser nichts, und am folgenden Tage berichtet er an Schott:

Wien, 23. Mai.

Richard Wagner hat eine sehr hübsche Villa in Penzing gemietet und bereits bezogen. Wie mir heute erzählt wurde, zahlt er für dieselbe jährlich 1200 Gulden und hat den Mietzins für fünf Jahre vorausbezahlt, mit 6000 Gulden. Ich werde ihn vor meiner Abreise in seinem neuen Aufenthalte noch einmal besuchen und Ihnen dann mündlich Bericht erstatten.

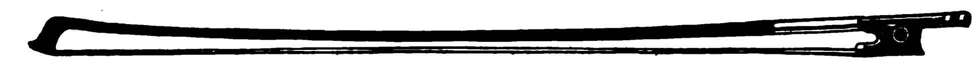
Bald darauf muss er sich aber berichtigen:

Berchtesgaden, 5. Juni.

Ich beabsichtige, mich einige Wochen hier aufzuhalten, und an kein Geschäft, an keine Oper oder sonstige musikalische Aufführung zu denken. Namentlich ist mir hier Wagner verhasst, welchen ich in Wien ganz gerne leiden mag, und bin sehr froh, dass er sich in Penzing fixiert hat, ich also nicht riskiere, während der Zeit meines Ausruhens mit ihm zusammenzutreffen. Übrigens ist die Geschichte mit dem Vorausbezahlen seiner gemieteten Villa auf fünf Jahre nicht richtig, und Wagner selbst behauptet, er habe sie nur für den Sommer gemietet. Allerdings wäre dann das Kommenlassen der Möbel und die sehr elegante Herrichtung seiner Wohnung eine sehr grosse Dummheit.

Um nun seine durch die jedenfalls luxuriöse, wenn auch nicht den märchenhaft übertriebenen Wiener Berichten entsprechende Penzinger Ein-





richtung sehr erschöpfte Kasse wieder zu füllen, entschloss sich Wagner am 23. und 28. Juli zwei Konzerte in Pest zu dirigieren, die allerdings grössere künstlerische als materielle Erfolge für ihn bedeuteten. Zurückgekehrt besuchte er Esser in Hütteldorf, wo sich dessen Familie befand, und dieser berichtet:

Wien, 6. August.

Vor einigen Tagen wurde mir hier in Hütteldorf der überraschende Besuch Richard Wagners zuteil. Er kam abends gegen 9 Uhr in meine niedere Hütte, begleitet von einem grossen Hunde, mit welchem er in sehr freundschaftlichem Verhältnisse zu stehen scheint.

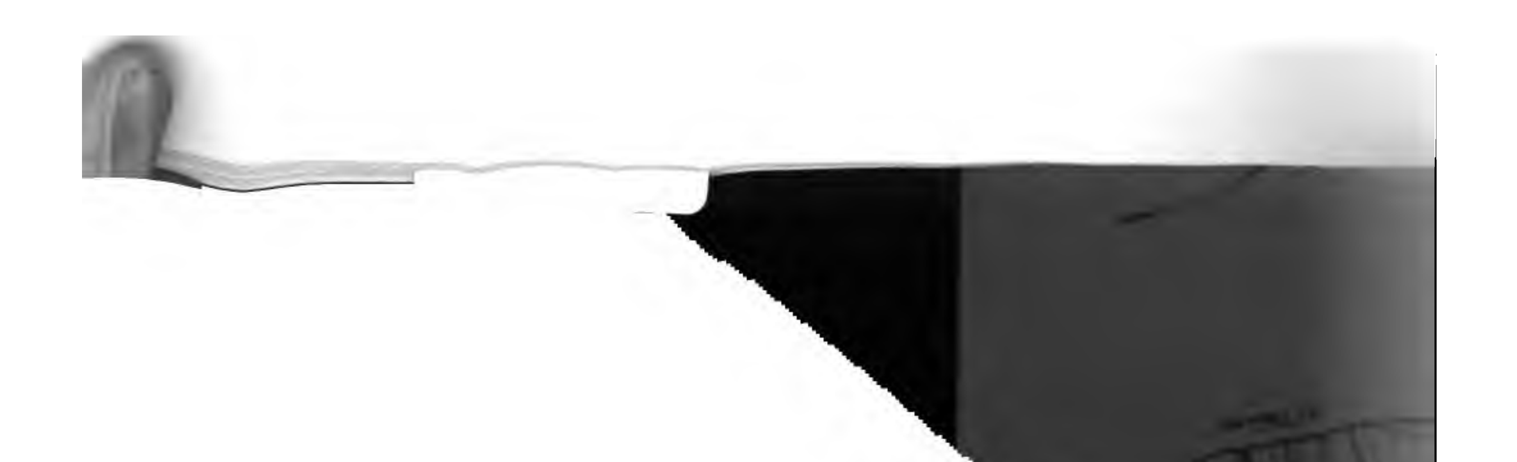
Mit seiner ungarischen Expedition war er sehr zufrieden, dagegen kränkt es ihn sehr, dass jetzt gar keine Rede mehr von einer Aufführung des „Tristan" ist. So wenig es mir darum zu thun ist, die qualvolle Arbeit mit dieser Oper noch einmal von neuem zu beginnen, so finde ich es doch auch unrecht, dass man die Oper selbst und die bereits davon gemachten Proben so gänzlich ignoriert.

Unterdessen musste der Meister, dem es so verhasst war, sich als Orchestervirtuosen gegen Entrée bewundern zu lassen, wiederum eine „Konzerttournée" unternehmen. Anfang November war er in Prag, wo zwei Konzerte stattfanden; von dort fuhr er nach Karlsruhe, wo er ebenfalls zwei Konzerte (14. und 19. November) dirigierte, und nach kurzer Erholung bei seinen alten Züricher Freunden reiste er über Mainz zu Konzerten nach Löwenberg in Schlesien und Breslau. Anfang Dezember traf er dann völlig erschöpft wieder in Wien ein. Esser schreibt:

Wien, 9. Oktober.

Mein Freund Wagner scheint neuerdings wieder in argen Geldverlegenheiten zu sein und zum Unglück ist ihm der Ort, wo er am sichersten die zu seiner Existenz notwendigen Schätze heben zu können hoffte, das russische Reich, durch die politischen Verhältnisse verschlossen. Ausserdem liegt ihm seine Oper „Tristan und Isolde" wie ein Alp auf dem Herzen, und es ist gar keine Aussicht vorhanden, ihn durch eine Aufführung los zu werden. An „Hans Sachs" scheint er gar nichts zu thun und sich deshalb auch in seiner Einsamkeit in Penzing nicht sehr behaglich zu fühlen.

Gerade umgekehrt war es: weil Wagner sich „nicht wohl" fühlte, vermochte er nicht an den Meistersingern, jenem Werke, das nur in höchster Daseinslust zu schaffen war, zu arbeiten. „Seit jener schrecklichen Katastrophe mit Schott im vorigen Herbst und dem Innewerden meiner unglaublich hilflosen und verlassenen Lage von damals ist eine wachsende Angst über mich gekommen, die in mir, das fühle ich, keine Ruhe zur Arbeit wieder aufkommen lässt, ehe ich nicht auf jede Weise mein Leben einigermassen gesichert habe" schreibt er an Weissheimer. Allein eine solche Lage vermochte weder Schott noch sein Freund Esser zu fassen, der in folgendem Briefe Schott direkt vor Wagner warnt:





Wien, 11. November.

Hiermit übersende ich Ihnen einen Auszug aus dem Wagnerschen Reformvorschlag*). Sollten Sie wünschen, das Ganze zu lesen, so bemerke ich, dass ein Separatabdruck der Wagnerschen Expektoration bei Gerold erschienen ist. Übrigens haben Sie vielleicht schon an dem genug, was Sie durch mich zu lesen bekommen. Ich kann Ihnen die Versicherung geben, dass es mich grosse Mühe kostete, mich bei meiner Arbeit so ruhig zu verhalten, als es notwendig war, denn die Art, wie Wagner von den deutschen Kapellmeistern spricht, die ihm freilich schon viel Galle gemacht haben, ist wahrhaftig empörend.

Es hat mich überrascht, durch Sie zu vernehmen, dass Richard Wagner jetzt Karlsruhe unsicher macht. Ich hatte keine Idee, dass er sich in jene Gegenden begeben hat, um sich Geld zu verschaffen, wo doch meiner Ansicht nach wenig zu holen ist. Wenn Sie wirklich nach Karlsruhe gehen, so schliessen Sie nur Ihre Säcke fest zu und überziehen Sie Ihr Herz mit einem doppelten Panzer, sonst verschwindet wieder etwas in dem Schlunde, der nie auszufüllen ist und so grosse Summen zu verschlingen vermag.

Dass Schott nebst seiner Frau wenigstens beabsichtigten, nach Karlsruhe zu reisen, geht aus dem folgenden Brief hervor; ob sie ihre Absicht ausführten, ist mir unbekannt: jedenfalls konferierte Wagner mit ihnen in Mainz, wo er sich am 27. Nov. aufhielt. Esser schreibt:

Wien, 14. Dezember.

Ich bin sehr begierig, von Ihnen zu erfahren, welchen Eindruck das Wagnersche Konzert in Karlsruhe, dem Sie ja in Gesellschaft Ihrer Frau Gemahlin beizuwohnen beabsichtigten, auf Sie gemacht hat. Für den 27. Dezember steht uns auch hier wieder ein ähnlicher Genuss bevor, da der kleine Klavierspieler Tausig unter Mitwirkung Wagners ein grosses Konzert im Redoutensaal angekündigt hat, in welchem Kompositionen von Liszt und Wagner zur Aufführung gelangen. Wagners projektierte Anstellung in Karlsruhe als Hofkomponist scheint an dessen übermässigen Forderungen gescheitert zu sein. Man will behaupten, dass es für ihn von Schwierigkeit sei, hierher zurückzukommen, ohne einen gutgefüllten Säckel, da einige Wechsel ihre baldige Einlösung erwarten sollen.

Dass von einer Berufung Wagners als „Hofkomponist" (! !) nicht die Rede sein konnte, braucht wohl nicht erst erörtert zu werden. Verhandlungen wegen einer dauernden Niederlassung in Karlsruhe hatten allerdings zwischen dem Hofe und Wagner stattgefunden, scheiterten aber, wie verläumderische Berichte behaupteten, an Wagners „exorbitanten Forderungen" (unter anderem Gewährung einer Hofequipage!!). Thatsache ist wohl, dass Wagner sofortige Inangriffnahme des „Tristan", den man seiner Zeit in Karlsruhe als „unmöglich" erklärt hatte, verlangte, und dass Devrient, der allmächtige Hoftheaterintendant, dagegen intriguierte.

---

*) Gemeint ist der Aufsatz über „Das Wiener Hofoperntheater", auf Anregung des Redakteurs Friedrich Uhl verfasst und zuerst im „Wiener Botschafter" veröffentlicht; später auch in die „Gesammelten Schriften" aufgenommen.



Über Cornelius finden sich in dem gleichen Esserschen Briefe folgende höchst interessante Bemerkungen:

Cornelius, der an seiner Anhänglichkeit an Richard Wagner noch zu Grunde gehen wird, soll sich in sehr misslichen Verhältnissen befinden. Er ist von München, wo er einige Zeit bei seinem Bruder zubrachte, hierher zurückgekehrt und soll nun, da er seine Lektionen verloren hat, nichts zum Leben haben. Ich selbst konnte mich nicht persönlich von seinen Verhältnissen überzeugen, da ich mich in sein Vertrauen nicht eindrängen will; er hat mich nämlich, seit er wieder hier ist, trotz meiner wiederholten Einladungen nicht besucht und sogar gemieden, mich zu bemerken, als er mir einmal auf der Strasse begegnete. Könnten sie nicht etwas für ihn thun, wenigstens einmal mit Hestermann*) sprechen und ihm mitteilen, was man hier von Peter erzählt. Es wäre ein grosses Glück, wenn man ihn aus der allerdings interessanten, aber jedenfalls demoralisierenden Nähe Wagners entfernen könnte. Sein Intimus Tausig ist auch ein kleiner Vaurien. Ander sagte mir, Cornelius habe die Absicht gehabt, sich um die Stelle eines Souffleurs bei unserem Theater zu bewerben.

Im folgenden Briefe kommt zum erstenmale die Frage wegen eines von Esser zu bearbeitenden Klavierauszuges zur Sprache, eine Angelegenheit, die von jetzt ab des öfteren erwähnt und einige merkwürdige Etappen haben wird:

Wien, 19. Dezember.

Gestern erhielt ich einen Brief von dem wieder in Penzing eingetroffenen Richard Wagner, worin er mich in seinem und in Ihrem Namen ersucht, einen Klavierauszug zu seinem „Hans Sachs“ zu praktischem Gebrauche anzufertigen, während „etwa“ Herr Tausig denjenigen Klavierauszug machen soll, welcher für die Zukünftler bestimmt ist.

Mit anderen Worten also: Ich soll einen Klavierauszug machen, den man spielen kann, während noch ein anderer herausgegeben wird, den niemand spielen kann, als etwa Liszt, Tausig etc. Ich bin allerdings nun recht gerne bereit, diese Arbeit zu übernehmen, da Sie auf diese Weise einen Klavierauszug bekommen werden, welchen man wird brauchen können, nur mache ich Sie darauf aufmerksam, dass dies eine sehr schwierige Arbeit geben wird, welche meine genaueste Sorgfalt in Anspruch nehmen und sehr langsam von statten gehen wird, aus diesem Grunde aber auch nicht so billig sein wird, wie die anderen Klavierauszüge, welche ich für Sie gemacht habe.

Übrigens glaube ich, dass wir über den Preis leicht übereinkommen werden, nur muss ich wissen, dass dies Ihre Sache ist und dass die ganze Arbeit nicht allein als eine Gefälligkeitssache gegen Herrn Wagner anzusehen ist. Ich werde den Brief des Herrn Wagner in diesem Sinne beantworten, und ersuche Sie, mir, wenn auch nur mit wenigen Worten, Ihre gefl. Zustimmung mitteilen zu wollen.

---

*) Hestermann, ein Mainzer Kaufmann, in späteren Jahren in der bekannten Champagnerfirma Henkell & Co thätig, war mit den Eltern von Peter Cornelius befreundet und nahm nach deren Tod sich der Kinder väterlich an. Die eine Tochter Susanne Cornelius war ganz als Pflegetochter — in doppeltem Sinne — in seinem Hause aufgenommen. Sie pflegte die viele Jahre leidende Frau Hestermann und führte nach dem Tode den Haushalt des alten Herrn, der sie auch zu seiner Erbin einsetzte. Sie lebt noch auf dem ihr jetzt eigenen Hestermannschen Gütchen nahe bei Johannisberg. (Nach frdl. Mitteilungen von Frl. Mathilde Maier in Mainz, der bereits erwähnten Freundin Wagners.)



Man beachte, dass hier wieder von „Herrn" Wagner die Rede ist, wie jedesmal, wenn der Briefschreiber verstimmt ist. Am 27. Dezember hatte das auch von Esser schon erwähnte Konzert Tausigs unter Mitwirkung Wagners stattgefunden; um so interessanter ist, was Esser zwei Tage später an Schott über des Meisters Meisterwerk zu schreiben weiss:

Wien, 29. Dezember.

Was den Klavierauszug der „Meistersinger" betrifft, so ist das aller Wahrscheinlichkeit nach eine horrende Arbeit. Übrigens möchte ich nicht riskieren, diese umsonst zu machen. Ihre Wünsche werde ich, soviel an mir liegt, genau erfüllen. Die Kompositionen aber, welche bis jetzt von den „Meistersingern" zur Öffentlichkeit gelangten, lassen mich sehr wenig Erfreuliches von diesem Werke hoffen. Ich finde sie, gerade herausgesagt, trostlos. Der Mangel an Erfindung tritt in denselben ganz schonungslos in offenster Blösse zu Tage.

Mit den „Walküren" (sic) machen Sie sich, wie mir scheint, keine unbegründeten Hoffnungen, da einzelne Nummern gewiss das Interesse des musikalischen Publikums erregen werden. Der „Ritt der Walküren" obgleich dessen Wirkung meiner Ansicht nach kein musikalisch schöner ist, wird doch von jedem Orchester zur Aufführung gebracht werden und seinen Effekt nicht verfehlen.

Herr Hanslick veröffentlicht in der heutigen „Presse" eine schonungslose Kritik über Wagners neueste Kompositionen und hat dadurch ganz offen mit ihm gebrochen*). Bei der hier in Wien deutlichen Abnahme des Interesses für Richard Wagner ist eine solche scharfe Beurteilung von bedeutend schlimmer Wirkung. Ich werde Wagner nächstens einmal in Penzing besuchen, und bin begierig, was ich da zu hören bekomme.

Dieser Besuch kam aber erst Anfang März 1864 zustande aus Ursachen, die nachfolgende beide Briefauszüge klarlegen:

Wien, 17. Januar.

Diese schauderhafte Kälte hat mich auch bis jetzt von einem Besuche bei Richard Wagner abgehalten; ich kann mich nicht entschliessen, mich bei solcher Temperatur einem Stellwagen anzuvertrauen, der mich eine Stunde lang herumschleppte, ehe ich nach Penzing hinaus käme.

Diese Bemerkung wiederholt sich in sämtlichen Briefen des Januar und Februar, bis es schliesslich im Brief am 6. März heisst:

„Bei Rich. Wagner bin ich noch nicht gewesen: bald hindert mich das schlechte Wetter, bald meine Beschäftigung im Theater oder ein leichtes Unwohlsein, das ich durch eine Expedition im Stellwagen zu vermehren fürchte."

Wer die Beschaffenheit der auch noch heute teilweise im Dienst stehenden Stellwagen, die den Verkehr nach den Wiener Vororten ver-

*) Man erinnere sich der Gesellschaft bei Standhartner. Die Details des Hanslickschen Artikels sind für uns heute sehr ergötzlich; über das Tristanvorspiel heisst's beispielsweise: „Der krasse Materialismus winselt in der Ouvertüre zu Tristan in unfruchtbaren Wendungen um ein paar in gequälter Tonfolge herausgestöhnte Noten"!



mitteln, kennt, wird diesen Grund als durchaus stichhaltig anerkennen. Endlich ergab sich unerwartet schon am nächsten Tage eine Gelegenheit, und dies giebt Esser Veranlassung zu nachfolgendem ausführlichen und höchst interessanten Briefe:

Wien, 8. März.

Geehrtester Freund!

Gestern war das Wetter so ausgezeichnet schön, dass es mich zu einem weiteren Spaziergang lockte; ich machte mich daher auf den Weg und zog zu Fusse nach Penzing.

Ehe ich Ihnen aber mein Zusammentreffen mit dem grossen Egoisten in Penzing erzähle, muss ich vorausschicken, dass kurz nach seiner Zurückkunft von Karlsruhe*) eine Korrespondenz zwischen uns stattgefunden hatte. Wagner hatte — ich weiss nicht von wem — erfahren, ich habe seine Schreibereien über die hiesigen Opernzustände, namentlich seine Schimpfereien über die deutschen Kapellmeister übel genommen, und da er etwas von mir wollte (die Bearbeitung des Klavierauszuges), schrieb er mir einen entschuldigenden Brief und erbot sich zu jeder Genugthuung, welche ich von ihm verlangen werde. Hierauf schrieb ich ihm zurück, dass mich seine Aufsätze allerdings bei der ersten Lesung verletzt hätten, dass ich aber weit entfernt sei, ihm deshalb dauernd etwas übel zu nehmen und durchaus keiner Genugthung von seiner Seite bedürfe. Ich kam nun seit dieses brieflichen Verkehrs (sic) zum erstenmale wieder persönlich mit ihm in Berührung und unsere erste Begegnung war denn auch ziemlich kühl.

Wagner war gerade im Begriffe, sich anzuziehen, und in die Stadt zu seinem Arzte, Dr. Standhartner, zu fahren, den er in allen seinen Angelegenheiten, nicht allein ärztlichen, sondern auch finanziellen, als treuesten Ratgeber besitzt. Übrigens scheint Wagner wirklich krank zu sein.

Nach den ersten Begrüssungen bot er mir doch einen Sessel und das erste Eis unserer Begegnung fing an etwas zu schmelzen. Er erzählte mir seine peinliche Lage, dass er an einem langwierigen Übel leide, welches er lange vernachlässigt habe**) und ausserdem wieder in die Situation gekommen sei, Geld verdienen zu müssen, um zu existieren — dann aber wieder neuerdings an der Vollendung seiner „Meistersinger" gehindert sei.

Dies brachte ihn auf den Klavierauszug und die in betreff desselben an mich gerichtete Bitte. Er setzte mir auseinander, dass er nicht geneigt sei, auf einen Klavierauszug von einem auf der Höhe des modernen Klavierspieles stehenden Bearbeiters Verzicht zu leisten, und dass die von mir erbetene Arbeit nichts anderes sei, als eine für die gewöhnliche Praxis hinreichende Vereinfachung der von Tausig zu machenden komplizierteren Bearbeitung. — Sie sehen daraus, dass ich in den Augen Richard Wagners sehr leicht für das Klavier schreibe, während andere Leute, die meine Klaviersätze spielen müssen, nicht ganz derselben Ansicht sind. —

Wagner sagte mir ferner, dass er wieder daran denke, eine Exkursion nach Russland zu machen, nur sei es von der Gestaltung der Verhältnisse abhängig, ob

*) richtiger: Breslau.

**) Wahrscheinlich sein Bruchleiden. Vgl. das Büchlein „R. Wagner in Venedig" von Henry Perl (Augsburg 1883), dem ein Schreiben von Dr. Keppler, dem Venetianer Arzte Wagners, beigegeben ist, das Wagners Leiden und die physiologischen Todesursachen ausführlich bespricht.

dies bald oder erst im nächsten Winter stattfinde. Dies scheint mir von dem Umstande abzuhängen, ob er so viel Geld zusammenbringt, um bis zur Vollendung seiner Meistersinger, die seiner Ansicht nach im Herbste möglich wäre, wenn er bei seiner Arbeit bleiben kann, existieren zu können. Leiht ihm jemand dies Geld, so hofft er es von den Erträgnissen eines russischen Feldzuges bezahlen zu können und rechnet dann weiter auf die Erträgnisse seiner neuen Oper.

Was mich betrifft, so beurteile ich die Verhältnisse Wagners nicht so günstig, wie er selbst. Trotzdem ich seinen Arbeiten einen grossen künstlerischen Wert beilege, glaube ich nach den Bruchstücken, welche ich bis jetzt von seiner neuen Oper gehört habe, annehmen zu müssen, dass seine Erfindungskraft bedeutend nachgelassen hat und dass sein Talent für das neue Genre, welches er jetzt bearbeitet, viel zu schwerfällig und seine Produktionen viel zu kompliziert werden. Ich sehe deshalb mit schmerzlichem Bedauern nur eine sehr trübe Zukunft für Wagner herannahen und will wünschen und hoffen, dass ich es bin, der sich hierin täuscht.

Ich habe Grund, zu vermuten, dass Wagner auch von Ihnen Geld verlangt, um bis Herbst existieren zu können, mit dem Versprechen, Ihnen dann im Herbste die Oper vollendet abzuliefern. Wenn er sein Versprechen zu erfüllen imstande ist, gäbe dies allerdings einen triftigen Grund für Sie ab, ihn nochmals seinen Verlegenheiten zu entziehen. Allein ich glaube nicht, dass ihm zu helfen ist, da, wie ich von unserem Direktor Salvi hörte, bereits die in Zukunft zu hoffenden Erfolge, die noch sehr problematisch sind, durch ausgestellte Wechsel eskomptiert sind.

Es ist wohl überflüssig, dass ich Sie, einen gewiegten Geschäftsmann, zur Vorsicht mit unserem gemeinschaftlichen „Freunde" mahne, wenn Sie nicht bedeutende Summen verlieren wollen, die durch den Verkauf der Partitur und der Klavierauszüge der „Meistersinger" keinesfalls gedeckt werden.

Wagner erzählte mir ferner, dass er Ihnen einen Teil seines Manuskriptes bereits abgeliefert habe und dass Sie die Partitur stechen. Wenn dies wirklich der Fall ist, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mir einen Abdruck der bereits gestochenen Platten zukommen liessen. Dass ich keinen Missbrauch damit treibe, darauf können Sie sich ja verlassen.

Nachdem mir Wagner noch einige Kleinigkeiten aus seinen Entwürfen des ersten Aktes vorgespielt hatte, fuhren wir zusammen in die Stadt zurück. Unterwegs drehte sich unser Gespräch nur um die Verhältnisse des hiesigen Theaters ...

Was nun den Klavierauszug der „Meistersinger" betrifft, so ist dies eine Angelegenheit, welche ich nicht mit Richard Wagner, sondern mit Ihnen zu besprechen beabsichtige. Vom Komponisten nehme ich hierin keinen Auftrag an, sondern nur von Ihnen. Wagner wünscht, dass Sie zwei Klavierauszüge stechen: einen von Tausig, für die Virtuosen, und einen von mir für die Kapellmeister und Musikdirektoren, oder, um mich schöner auszudrücken, einen idealen und einen realen. Letzterer wäre Ihnen der liebere, während Wagner selbst eher geneigt ist, auf den letzteren, als auf den ersteren Verzicht zu leisten. Dies ist nun eine schwierige Sache, welche nur infolge einer Vereinbarung zwischen Ihnen, dem Verleger, und Wagner, dem Komponisten, abgemacht werden kann. Dass sie die Absicht haben sollten, die Kosten der Herausgabe der „Meistersinger" durch Stechen zweier Klavierauszüge bedeutend zu vermehren, bezweifle ich mit gutem Grunde, besonders, da das Stechen der Partitur Ihnen ohnedies grosse Unkosten verursachen wird, die keinesfalls durch den Verkauf derselben gedeckt werden. Da ich nun voraussetze, dass Sie darauf bestehen werden, nur einen Klavierauszug zu stechen, was ich nur billigen kann, und Wagner dem



idealen Klavierauszug den Vorzug giebt, so wird wahrscheinlich kein anderes Resultat herauskommen, als dass Sie eben den Klavierauszug von Tausig stechen und mir die Bearbeitung desselben erspart bleibt.

Ich rate Ihnen, keine zwei Klavierauszüge zu stechen und sich mit Wagner in dieser Angelegenheit zu vereinbaren. Wenn ich auch, wie es mir jetzt unwahrscheinlich vorkommt, einen Klavierauszug zu machen hätte, würde ich doch keinesfalls meinen Namen als Bearbeiter darauf drucken lassen. Ich bin begierig, Ihre Ansicht über diese Angelegenheit zu vernehmen.

Inzwischen war Wagner Mitte März ganz in der Stille aus Wien nach Mariafeld zu Dr. Wille gereist, da nach dem Fehlschlagen der russischen Projekte alle Aussicht bestand, dass seine Gläubiger nicht davor zurückschrecken würden, ihn in Schuldhaft zu nehmen. Der Brief vom 14. März an Frau Wille, in dem er sie für einige Zeit um Quartier bittet, giebt am sichersten darüber Aufschluss. „... Es handelt sich zunächst darum, mir für die Zeit, welche ich noch zur Vollendung meiner Meistersinger nötig habe, ein hierzu dienliches ruhiges und anständiges Unterkommen zu verschaffen ... Jetzt gilt es nur ein schnell anzutretendes Asyl für die Fortsetzung meiner Arbeit, welche sonst hart daran sein dürfte, gänzlich und für immer, aufgegeben zu werden." In Wien wusste man, wenige vertraute Freunde ausgenommen, lange Zeit nichts von alledem. Esser schreibt noch am 27. März:

Wien, 27. März.

Es war mir sehr interessant, durch Sie zu vernehmen, dass Richard Wagner bereits den ganzen I. Akt seiner „Meistersinger" an Sie eingeschickt und einen Klavierauszug von Tausig beigelegt hat*). Dies erklärt mir die etwas verlegene oder zweideutige Weise, wie Wagner über die Sache mit mir sprach. Übrigens muss ich gestehen, dass es mir ganz und gar nicht unangenehm ist, von der Arbeit wenigstens vorläufig befreit zu sein, obgleich ich, wie Sie wissen, recht gerne Geld verdiene. Ich habe nämlich wenig Vertrauen zu dem musikalischen Teil von Wagners neuem Werke, will aber hoffen, dass der dramatische Teil so wirksam wird, um dem Ganzen auf die Beine zu helfen.

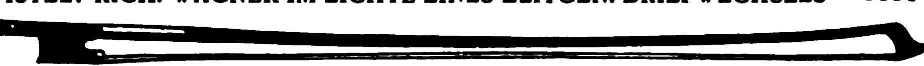
Dass Tausig ein famoser Klavierspieler ist, namentlich was die Technik betrifft, darüber ist nicht der mindeste Zweifel. Nur praktisches Wesen wird er von seinem Meister, der selbst davon nicht für zwei Groschen besitzt, nicht gelernt haben.

Es wird Sie interessieren, zu erfahren, dass plötzlich und ganz unerwartet von Weimar aus an Cornelius die Einladung kam, seine neue Oper „Der Cid" dort zur ersten Aufführung zu bringen. Die Grossherzogin von Weimar soll diesen Wunsch ausgesprochen haben und hat dadurch bewirkt, dass Cornelius endlich gezwungen war, das Werk, an welchem er schon so lange arbeitet, und welches gar nicht fertig werden wollte, zu vollenden. Er begegnete mir vor einigen Tagen und sagte mir, dass er jetzt ganz fertig sei und nur noch die Ouvertüre zu machen habe.

---

*) Wie Weissheimer, der sich gerade für die Stuttgarter Zeit als Autorität aufspielt, seine Behauptung auf S. 260 rechtfertigt, Wagner habe am 30. April mit ihm in Stuttgart verabredet, er solle „so rasch als möglich den Klavierauszug des ersten Meistersingeraktes beenden, um damit den Verleger Schott zu weiterer Zahlung zu veranlassen" ist mir rätselhaft.





Erst im folgenden Brief kommt Esser auf Wagners Abreise zu sprechen:

Wien, 25. April.

Vor einigen Tagen wurde mir von einem Bekannten erzählt, Richard Wagner sei mit Hinterlassung einer bedeutenden Schuldenlast (man sprach von 40000 Gulden) von Penzing verschwunden, um dem Schuldenarrest zu entgehen. Da mir die Sache etwas unwahrscheinlich vorkam, so machte ich mich vorgestern auf den Weg nach Penzing, wo ich denn wirklich erfuhr, dass er abgereist sei. Wohin? wusste der Hausmeister nicht. Ihr Brief verschaffte mir darüber die vollkommene Aufklärung. Ich bin überzeugt, dass er in der Schweiz wieder dasselbe luxuriöse Leben anfängt, welches er, wie er behauptet, bedarf, um arbeiten zu können.

Hellmesberger erzählte mir heute, Tausig sei mit einer Subskriptionsliste bei den hiesigen Bankiers herumgegangen, um milde Beiträge für Wagner zu sammeln. Hoffentlich ist diese Geschichte gelogen, denn dann müsste man dem Komponisten des „Tristan“ oder, wenn er selbst nichts davon gewusst, seinem Bettelsack einen Tritt geben.

Die nachfolgenden Ereignisse sind zu bekannt, als dass sie hier ausführlicher rekapituliert zu werden brauchten. Es genügt zu bemerken, dass Wagner Ende April von Mariafeld aus sich nach Stuttgart begab, wo er am 29. April eintraf. Am 3. Mai, als Wagner gerade im Begriff stand, in die „Rauhe Alp“ zu „verschwinden“, verzweifelnd an sich und der Welt, trat die unerwartete grosse Wendung in seinem Leben ein: Hofrat v. Pfistermeister erschien, nach endlosen Irrfahrten, um Wagner nach München zu König Ludwig zu führen. Am 4. Mai trat er zum erstenmal dem „Genius seines Lebens“ gegenüber, dann galt es noch, rasch die Wiener Angelegenheiten zu ordnen, um dann endgültig nach München d. h. zunächst nach Starnberg zu übersiedeln. Mit Esser kam er nun lange nicht mehr in Berührung. Charakteristisch sind jedoch nachfolgende Briefstellen:

Wien, 15. Mai.

Wagner hat wirklich Glück, wenn sich die Nachricht über die ihm vom jungen König von Bayern bewilligte Pension bestätigt. Komisch ist allerdings, dass Richard Wagner als nationalisierter Bayer in den Hafen der Ruhe einlaufen soll. Unserem Freunde Lachner*) wird die Geschichte nicht gerade sehr angenehm sein.

Wien, 29. Mai.

Von Richard Wagner hört, sieht und liest man nichts.

Berchtesgaden, 25. Juni.

Über Richard Wagner habe ich, trotzdem dass ich mich in Bayern befinde und mich angelegentlich erkundigte, nichts Bestimmtes erfahren können. Lachner erzählte mir nur, dass ihn Wagner zweimal besucht und ihm die Versicherung gegeben habe,

*) Franz Lachner, damals Münchner Hofkapellmeister, der ehemalige Lehrer Essers.



dass es ihm nicht einfalle, sich in geschäftliche Angelegenheiten zu mischen, sondern nur sich ruhig hinzusetzen und zu komponieren. Von anderer Seite höre ich, die Unterstützung, die er erhalte, betrage 1200 Gulden jährlich; er habe sich aber bereits eine Wohnung für 900 Gulden in München und ein Landhaus am Starnbergersee für 1300 Gulden gemietet. Das alles sieht ihm schon ähnlich und Seine Majestät von Bayern wird auch bald einsehen, dass er nicht imstande sein wird, dem Strudel der Wagnerschen Verschwendungssucht mit seinen bescheidenen Mitteln zu genügen. Die Geschichte nimmt noch ein sehr bedenkliches Ende, namentlich, wenn der „Hans Sachs" nicht glücken sollte. Die Gläubiger in Wien werden einstweilen mit Versprechungen gefüttert werden, bis sie endlich einsehen, dass sie geprellt sind.

Wien, 7. September.

Mein ehemaliger Freund Richard Wagner hat also endlich den so lange ersehnten Fortunatus-Säckel wirklich gefunden. Möge er ihn nicht missbrauchen!

Wien, 8. Oktober.

Mit Bedauern habe ich vernommen, dass mein ehemaliger Freund Richard Wagner (der mich, seit er mich nicht mehr braucht, vollständig ignoriert) an einem Schleimfieber nicht unbedenklich erkrankt ist. Ich will hoffen, dass seine zähe Natur diesen allerdings heftigen Angriff siegreich zu überwinden vermag.

Wien, 13. Oktober.

Neulich las ich in einer Zeitung, Wagner habe das Schleimfieber in München bekommen. Dass er an seinen „Meistersingern" nichts arbeitet,*) hörte ich schon durch seinen hiesigen Freund, Dr. Standhartner. Wagner scheint eine ganz eigentümliche Situation zum Komponieren nötig zu haben: Fürstliche Einrichtung, lukullische Mahlzeiten, schöne Damen und bedrängte finanzielle Verhältnisse. Wenn eine dieser Bedingungen fehlt, bringt er nichts fertig.

Ich weiss nicht, ob ich Ihnen bereits mitgeteilt, dass zwischen Wagner und Cornelius eine Spannung eingetreten ist, was ich nur für ein Glück halte. Wagner verlangte, Cornelius solle zu ihm nach München kommen, um der Wohlthaten des Königs von Bayern teilhaftig zu werden. Letzterer schlug dies ab, was ihm Wagner sehr übel nahm.

Die Verhandlungen zwischen Wagner und Cornelius müssen schon sofort nach Wagners Berufung eingesetzt haben, denn rückblickend schreibt Cornelius im Januar 1865 an Milde: „Acht Monate habe ich mich gegen München gewehrt, endlich gab ich nach, verliess das liebe Wien mit vielem Leid in mir und in manchen Freunden." Die endgültige Berufung aber fand erst durch einen Brief Wagners vom 7. Oktober 1864 statt, in dem er ihn in besonderem Auftrag des Königs auffordert, nach München zu übersiedeln, wo er eine jährliche Pension von 1000 Gulden erhalten solle. Aber erst Ende Dezember konnte sich Cornelius dazu verstehen, und so

*) In einer Unterredung am 7. Oktober hatte der König bestimmt, dass zunächst der „Ring" beendet werden solle, um im Jahre 1867 aufgeführt zu werden.





trat inzwischen eine Spannung zwischen ihm und dem Freunde ein.*) Um mit Cornelius' eigenen Worten zu reden, so fürchtete er, „der grosse Stern Wagner" möge „zu nahe an seinen kleinen Umkreis treten". Esser schreibt:

Wien, 15. November.

Es würde mich sehr freuen, wenn sich Ihre Nachricht, dass Richard Wagner dem Cornelius in München eine Anstellung verschafft habe, bestätigen würde. Ich achte den Cornelius als einen vortrefflichen Menschen und geschickten Musiker in hohem Grade, und wünschte ihm von Herzen, dass er durch eine feste Anstellung aus dem Gebummel herauskäme und aus den bedrängten Verhältnissen, in welchen er sich hier befindet.

Dass Wagner jetzt wieder die „Meistersinger" liegen lassen und an die Vollendung seiner „Nibelungen" gehen soll, sehe ich als Beweis an, dass sein phantastisches, unpraktisches Wesen wieder die Oberhand gewonnen hat und dass er wieder auf den Standpunkt zurückgekehrt ist, von welchem aus er die Dinge nicht mehr nimmt, wie sie sind, sondern sich einbildet, alles nach seinen Träumen gestalten zu können. Dies geht wieder so lange fort, bis er sich wieder einmal die Nase an der seinen Phantasieen widerstrebenden Wirklichkeit anstösst.

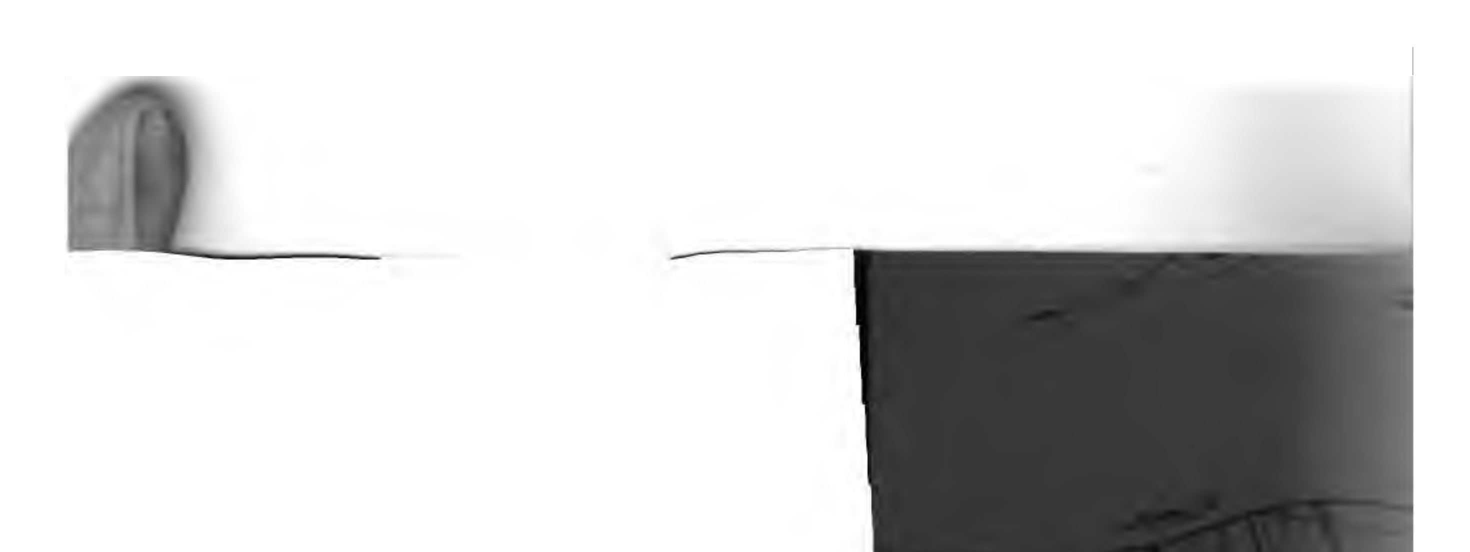
Unterdessen war Schott Bürgermeister von Mainz geworden und die Korrespondenz dreht sich eine Zeitlang lediglich um Schottsche und Essersche Angelegenheiten, die wir hier übergehen. Im Oktober hatte sich Wagner in München niedergelassen, wo ihm der König eine Villa, Briennerstr. 21, unweit der Propyläen und jetzt durch eine Inschrift ausgezeichnet, überliess. Am 4. Dezember fand in München die erste Aufführung des „Fliegenden Holländer" statt, am 11. Dezember dirigierte Wagner ein Konzert im Hoftheater, der Anfang des Jahres 1865 brachte Besprechungen mit Gottfried Semper über das zu erbauende Festspielhaus, das Frühjahr die Schrift des Meisters über die Neuordnung der Musikschule. Am 5. März gab es dann unter Mitwirkung des genialen Ludwig Schnorr von Carolsfeld eine Tannhäuser-Aufführung, die die schönsten Aussichten auf den in Vorbereitung befindlichen Tristan mit dem Ehepaar Schnorr eröffnete. Anfang April traf Schnorr nebst seiner Gattin zu den Proben ein, die Aufführungen selbst waren auf den 15., 18. und 22. Mai angesagt. Am 11. Mai fand indes die erste heimliche Tristan-Aufführung statt, die nach aussen hin als „Generalprobe" angegeben wurde, in Wirklichkeit aber eine herrliche dem Könige und den geladenen Freunden gegebene Vorstellung darstellte. Im letzten Augenblick musste wegen Erkrankung der Frau v. Schnorr, die erste öffentliche Vorstellung abgesagt werden — und dies gab der gegnerischen Presse sofort Anlass zu den verleumderischsten Ausstreuungen. Zu bemerken ist, dass inzwischen in München eine von der Hofpartei und der Geistlichkeit geleitete höchst unwürdige Hetze gegen den Protestanten,

*) Man lese über eine ähnliche spätere Spannung den herrlichen Brief Bülows an Cornelius vom 4. Juli 1865 nach (Bd. 5 S. 45 ff.).

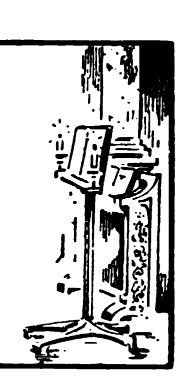


„Revolutionär“ und „Preussen“ Wagner eröffnet worden war, wobei man die Persönlichkeit des Meisters und seines treuen Hans v. Bülow in unerhörter Weise mit Schmutz bewarf. Einen kleinen Überblick über diesen Hexensabbath findet man im 2. Bande der 2. Auflage des Glasenappschen Werkes S. 159 ff. (die 3. Auflage ist bisher nur bis zum Eintreffen Wagners in München vorgerückt). Im übrigen sind als die beste Quelle über die Münchener Tristan-Aufführungen Pohls Aufsätze, wieder abgedruckt in seinem Buche „Wagner“ (1883 S. 93 ff.) zu nennen. Wir übergehen hier die einzelnen Phasen dieser kein Ruhmesblatt in der Münchener Kunstgeschichte bildenden Ereignisse. Nur des durch eine unvorsichtige Äusserung Bülows in einer Probe am 2. Mai hervorgerufenen sogen. „Schweinhund-Skandals“ müssen wir gedenken, da Esser darüber ebenfalls berichtet. Bülow hatte sich, um die Sache hier kurz abzuthun, hinreissen lassen, einem Maschinisten gegenüber, der ihm versicherte, wenn das Orchester erweitert werde, müssten 30 Sitzplätze fortfallen, zu äussern: „Nun ja, was liegt denn daran, ob 30 Schweinehunde mehr oder weniger hereingehen“. Diese Äusserung, in einem Moment der Erregung und Überreizung unüberlegt hervorgesprudelt, war in der perfidesten Weise vom Stadtklatsch, der sich ihrer sofort bemächtigte, ausgebeutet worden. Selbst eine wahrhaft ritterliche und vornehme Erklärung Bülows in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vermochte nicht die Gemüter zu beschwichtigen. Details hierüber sowie die Bülowsche Erklärung findet man im 4. Band der Bülowschen Briefe S. 28 ff. Ich habe deshalb auch keinen Anstand genommen, hier den besagten Kraftausdruck unpunktiert wiederzugeben. Welche Verwirrung diese Pressskandale in den Köpfen selbst auswärtiger „Freunde“ Wagners anrichteten, zeigen die im nächsten Heft folgenden Esserschen Briefe.









J. B. VIOTTI

WIE ER SICH SELBST GESCHILDERT

Nach kürzlich entdeckten Papieren

Von E. van der Straeten-London

Zu gründlichem Verständnis und vollkommener Würdigung abstrakter Musik ist es besonders wertvoll, den Charakter und die Denkungsart des Schöpfers derselben zu kennen. Hören wir ihn gewissermassen selbst in Tönen zu uns reden, so gewinnt das, was er ausdrückt an Bedeutung und Interesse, und übt dadurch noch einen besonderen Reiz aus. Namentlich ist dies der Fall, wenn die Persönlichkeit eine anziehende ist, wie dies bei Viotti der Fall war.

Sind wir in der glücklichen Lage, den Komponisten persönlich zu kennen, so vermehrt sich dieses Interesse noch ganz besonders. Ist er uns aber durch die Zeit entrückt, so sind wir auf Bildnisse, Schilderungen seiner Zeitgenossen sowie auf seine Briefe und etwaige sonstige Schriften angewiesen, um im Geiste die nähere Bekanntschaft des Menschen sowohl als des Künstlers zu machen. Aus dem Rahmen des blossen Namens tritt alsdann die persönliche Erscheinung hervor, welche den Raum der Zeit überschreitend wieder mit uns weiter lebt. Der geist- und gemütvolle leider so früh verstorbene Dichter hat dies wohl empfunden, als er die rührenden Zeilen schrieb:

„Begrabe deine Toten
Tief in dein Herz hinein;
So werden sie dein Leben
Lebendige Tote sein.

So werden sie im Herzen
Stets wieder auferstehn,
Als gute, lichte Engel
Mit dir durchs Leben gehn."

Viottis vielbewegtes Leben ist leider vielfach in undurchdringliches Dunkel gehüllt, welches selbst der fleissige und gewissenhafte Arthur Pougin in seiner hochinteressanten Lebensbeschreibung des grossen Künstlers nicht zu durchdringen vermochte, da nur die spärlichsten Nachrichten über seinen Aufenthalt in England sowie besonders über seine letzten Lebensjahre erhältlich waren. Erst in letzterer Zeit ist es dem unermüdlichen Forscher Herrn Edward Heron-Allen gelungen, einiger Manuskripte hab-



haft zu werden, welche sehr wichtige Aufklärungen über jene Periode aus dem Leben des Künstlers geben und ihn im lichten Glanze jener edlen feinen Natur zeigen, in welcher ihn seine Zeitgenossen A. M. Eymar und M. Miel geschildert haben.

Diese wertvollen Schriftstücke, bestehend in einer kurzen Autobiographie, dem Testamente und einigen Briefen, werden mit der gütigen Erlaubnis des Herrn Heron-Allen hier zum erstenmale in wortgetreuer Übersetzung einem grösseren Publikum zugänglich gemacht.

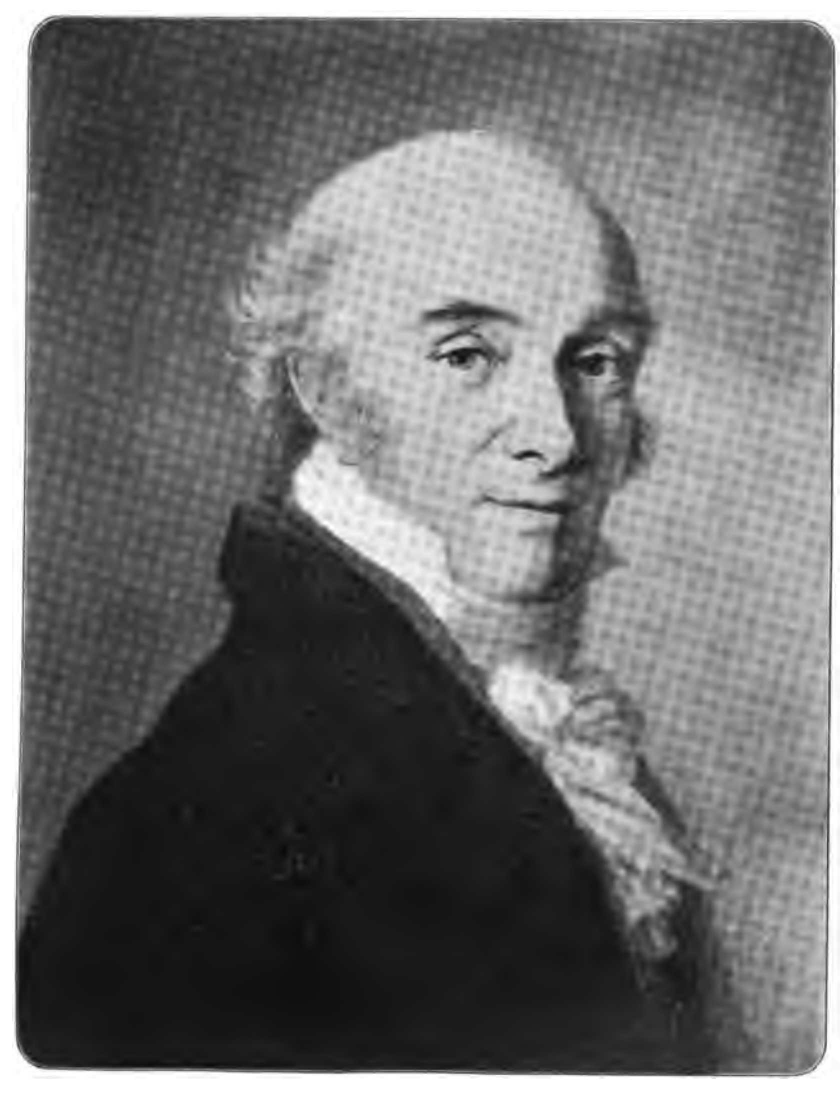
Auch die in diesem wie im folgenden Heft der „Musik" wiedergegebenen Porträts sind von besonderem Interesse. Es sind die von Pougin als allem Anscheine nach die besten erwähnten, deren Verlust er bitter beklagt.

Beide Bilder befinden sich im Besitze des Herrn Algernon Green zu Gurbiton, dessen Grossmutter die intimste Freundin der nacherwähnten Madame Chinnery war, welche seiner Tante, die sie in den letzten Lebensjahren pflegte, sämtliche Familien-Porträts und ihr von dem Landhause Gillwell stammendes Mobiliar vermachte. Herr Green ist jetzt im Besitze aller dieser Andenken, worunter sich herrliche Porträts der schönen Madame Chinnery und ihrer Kinder befinden, welche sämtlich in noch jugendlichem Alter der Mutter im Tode vorangingen. Ein Porträt der Tochter, Karoline, von Lawrence wurde von Herrn Green für eine sehr hohe Summe an eine französische Privatgalerie verkauft. Ausserdem aber besitzt er noch zwei Miniaturen dieses auffallend schönen Mädchens, sowie je eine der Mutter, in vorgerückterem Alter, und der Söhne George und Walter, von dessen hellblondem Haar eine Locke im Rücken der kostbaren Fassung eingefügt ist. Dieselben sind alle von Trossarelli gemalt. Ausserdem besitzt er noch ein ausgezeichnetes lebensgrosses Brustbild von George Chinnery im Alter von etwa 20 Jahren, dessen feine edle Züge sehr der Mutter gleichen und eine, ganz im Sinne der rührseligen Zeit ausgeführte Kohlen-Zeichnung der letzteren, am Grabe ihrer Tochter, im Père-la-Chaîse-Kirchhofe zu Paris, wo Madame Chinnery die letzten Jahre ihres Lebens zubrachte.

Endlich befindet sich unter den zahlreichen Andenken auch eine kleine Elfenbeindose mit Instrumenten zur Pflege der Nägel, deren Deckel mit einem anscheinend sehr guten Porträt Viottis auf rosenrotem Grund geziert ist. Unter dem Porträt steht „L'Amico", mit welchem Wort er stets seine Briefe an die Familie unterzeichnete und welches infolgedessen zu seinem Beinamen geworden war. Jenes Etui, ein Geschenk der Familie, soll er ständig benutzt haben.

Die Lebensgeschichte Viottis, soweit sie aus allen Musik-Lexicis ersichtlich, hier zu wiederholen, würde zwecklos sein, zumal er selbst uns einen kurzen Überblick über sein früheres Leben giebt. Zur Erläuterung sei nur folgendes vorausgeschickt:





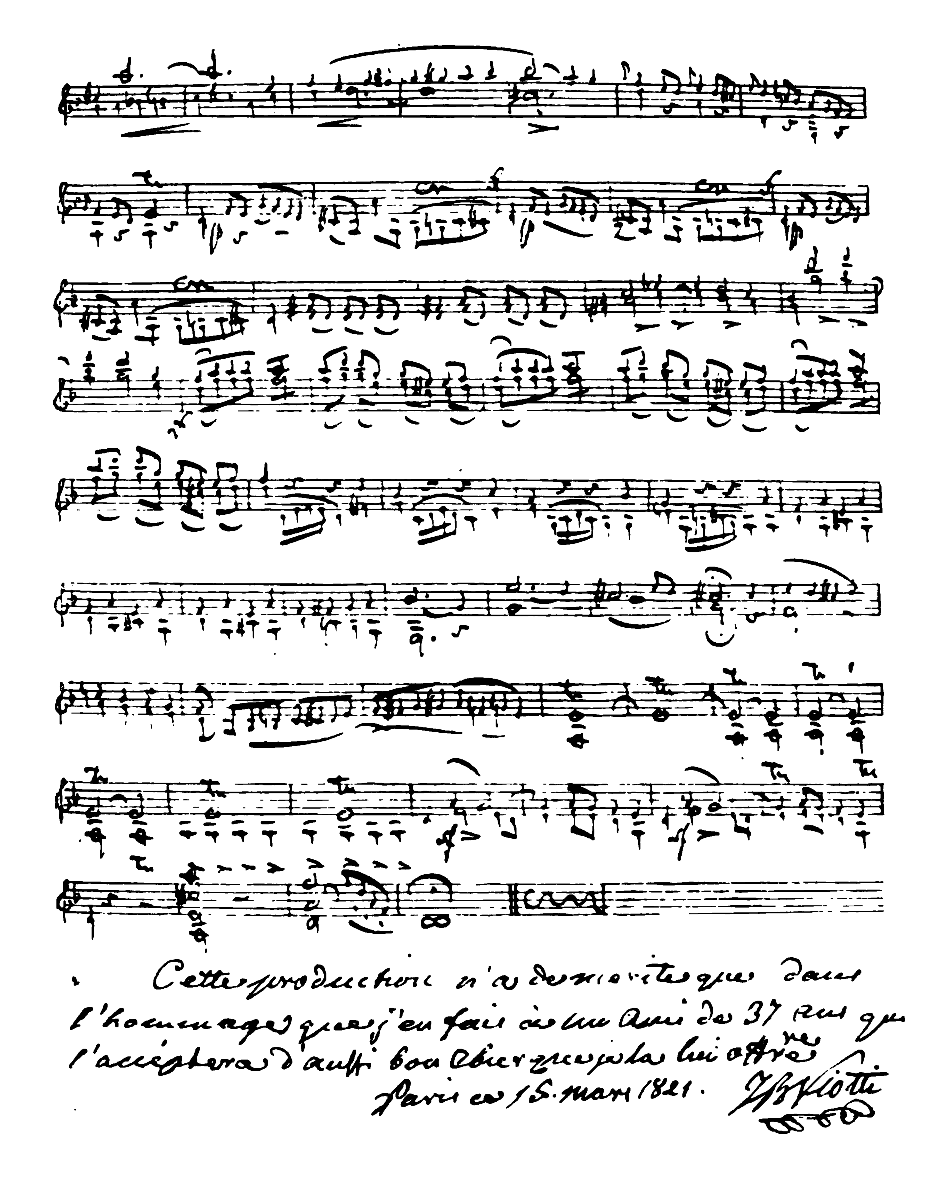


GIOVANNI BATTISTA VIOTTI

Nach dem Gemälde von Mme. Viger-Lebrun



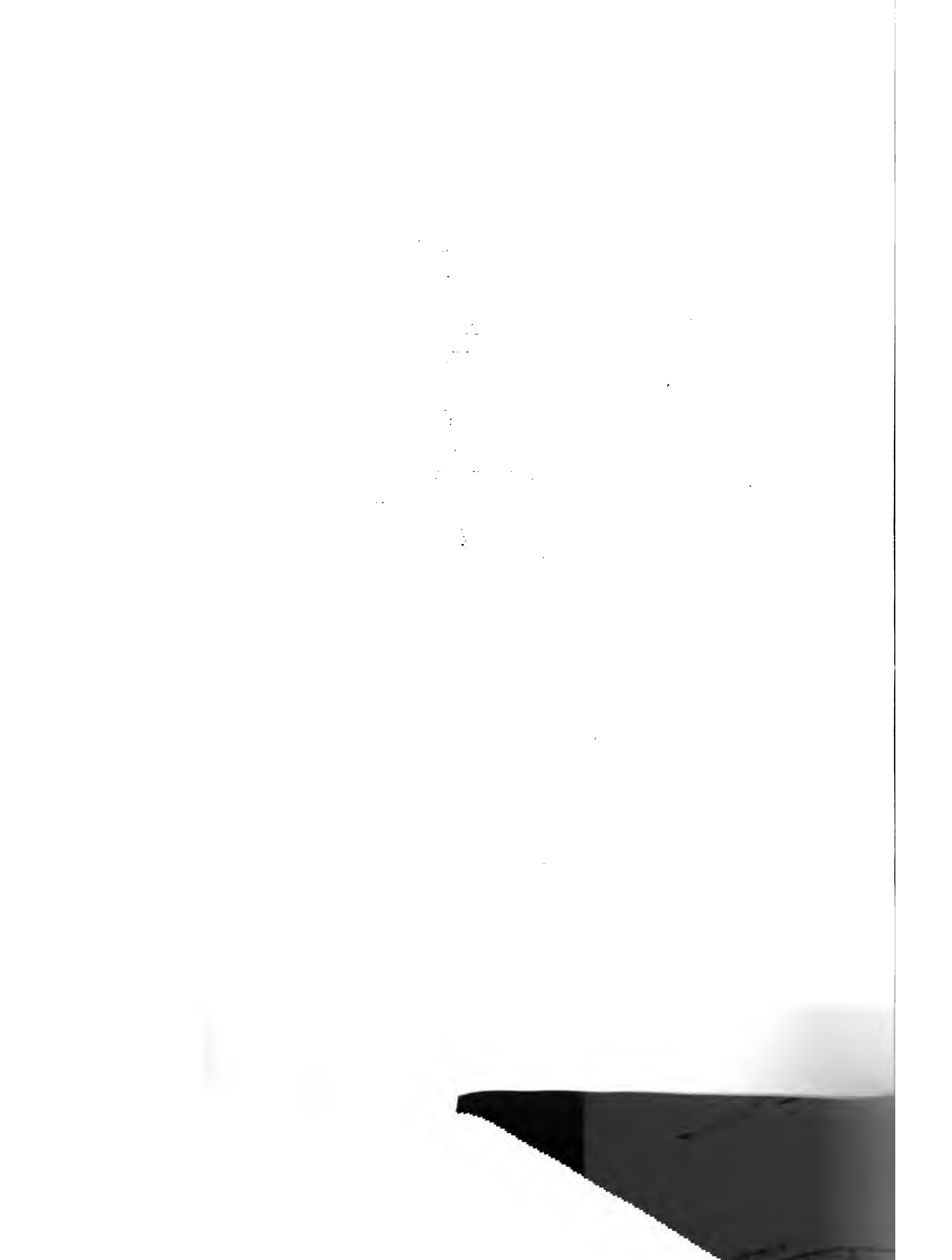






I. 18

DUETTO PER UN VIOLINO COMPOSTA
PER IL SUO AMICO LUIGI CHERUBINI



Im Anfang des Jahres 1798 wurde Viotti, auf die Verdächtigung hin, ein Agitator der französischen Revolutionspartei zu sein, plötzlich aus England vertrieben.*) Während er eines Abends friedlich im Kreise seiner Freunde sass, trat ein Regierungsbeamter in das Zimmer und teilte ihm mit, dass er unverzüglich das Land verlassen müsse, ohne dass man ihm auch nur die Möglichkeit einer Rechtfertigung vor Gericht gewährt, noch bestimmte Gründe angegeben hätte.

Er begab sich sofort nach Schönefeld an der Dove Elbe bei Hamburg (zwischen Georgswärder und Wilhelmsburg) wo ihm ein Engländer Namens Smith sein Haus zur Verfügung stellte und in jeder Weise für ihn sorgte, unter der Bedingung, dass er sich jeden Sonntag bei ihm zum Diner einladen dürfe.

Pougin erzählt uns, dass dieser Mr. Smith, als gänzlich Fremder, der zufällig von Viottis Unglück erfahren, in dieser grossmütigen Weise seine Verehrung für den grossen Künstler habe zeigen wollen. Wahrscheinlicher aber erscheint es, dass er ein Verwandter seines Geschäfts-Teilhabers Charles Smith in London war.

Nach seiner Ankunft in Hamburg war Viottis Denken und Trachten zunächst darauf gerichtet, die schändlichen Verleumdungen blosszustellen, die ihn in die Verbannung getrieben. Zu diesem Zweck schrieb er die folgende Skizze seines Lebens, die er dem zur Zeit in Hamburg weilenden englischen Konsul von Teneriffa, Mr. Coliman Macgregor, einhändigte, damit dieser seine Rechtfertigung übernehme.

Das Titelblatt des aus Folioseiten bestehenden Manuscriptes lautet folgendermassen: „Donné a Hambourg par Viotti lui Même à Mr. Coliman Macgregor Consul Brittanique à Teneriffe. — Grécis de la vie de J. B. Viotti".

Den Inhalt geben wir in möglichst wortgetreuer Übersetzung:

„Kurze Beschreibung des Lebenslaufes von J. B. Viotti von seinem Eintritt in die Welt bis zum 6. März 1798."

Der Gedanke, verkannt und ungünstig beurteilt worden zu sein, liegt zu schwer auf meinem Herzen, als dass ich nicht alle mir zu Gebote stehenden Mittel aufbieten sollte, um den unheilvollen Eindruck zu verwischen, den ein widerwärtiges Geschick über meine Handlungen verbreitet hat.

Eines der besten Mittel ist, wie es mich bedünken will, eine ganz getreue, ganz aufrichtige Beschreibung meines Lebens von meinem Eintritt in die Welt bis auf den heutigen Tag zu geben.

*) In London weilende Jakobiner hatten ein Schreiben an den Herzog von Portland gesandt, das ihn der Volksaufwiegelung und Majestätsbeleidigung beschuldigte.



Ich werde mich dazu aller Schritte meines Lebens bedienen und das Gute wie das Schlechte derselben getreu berichten; und Gott, welcher alle Seelen durchschaut, möge der gestrenge Richter über die Wahrhaftigkeit der meinigen sein.

O ihr, die ihr die Wage der Gerechtigkeit in den Händen haltet, die ihr sie nur zum Guten verwenden wollt, ihr, die das Böse abschreckt, möchtet ihr eure Augen auf diese Schrift werfen, sie mit Aufmerksamkeit lesen und unparteiisch entscheiden, ob ich schuldig bin oder nicht.

Einer ehrbaren Familie entstammend, die mich für eine andere Laufbahn bestimmt hatte, widmete ich mich dennoch gegen ihren Willen der Musik. Von meinem Geburtsorte in der Lombardei*) kam ich nach Turin, um dort dem Studium obzuliegen. Dort verbrachte ich meine Kindheit unter sehr vielem Lernen und einigen wenigen Jugendstreichen im Hause des Fürsten de le Cisterna, der mir seinen Schutz angedeihen liess.

Als ich auf dem Standpunkte angekommen, wo ich etwas zu verstehen glaubte, verliess ich jene Stadt in der Absicht, zu reisen und mein Talent weiter auszubilden. Genf war der erste Ort, an dem ich mich hören liess, das muss, so weit ich mich erinnere (ce me semble), im Jahre 1750**) gewesen sein, und die Ermutigung, die mir dort zu teil wurde, bestimmte mich, meine Reise weiter fortzusetzen.***) Schon in Bern ging mir ein gewisser Ruf (une petite célèbrité) voraus und ich zögerte nicht, denselben weiter zu verfolgen. Ich wurde dort so wohlwollend empfangen, wie ich es mir nur wünschen konnte, und der Geschmack am Reisen entwickelte sich immer mehr in mir.

Ich verliess die Schweiz und begab mich nach Dresden. Ich hatte die Ehre, dem Kurfürsten vorgestellt zu werden, und dieser hatte die Güte, meinem Talent Beifall zu zollen.

In der Folge war ich in Berlin.

Der Herr Graf Fontana, damaliger Gesandter des Königs von Sardinien am preussischen Hofe, hatte die Güte, mich zu empfangen und mich in sein Haus aufzunehmen. Mehr bedurfte ich nicht, um den Eintritt in die achtbarsten Häuser dieser Hauptstadt zu erhalten.

Dort hatte ich das Glück, die Bekanntschaft des Mr. Luton, des jetzigen Ministers Seiner Majestät des Königs von Britannien (S. M. Britannique) zu machen, der mir seither stets ein aufrichtiges Interesse bewiesen hat. — Friedrich der Grosse erzeigte mir die Ehre, mich zu hören, und ich hatte oft die Ehre, mit dem letztverstorbenen König zu musizieren.

---

*) Jontanetto da Po. (Der Herausgeber.)

**) Dies ist wahrscheinlich ein Schreibfehler, da er 1753 erst geboren war.

***) Er reiste in Begleitung seines Lehrers Pugnain und kam 1767 bis London.



Ich verliess dieses Land und begab mich, mit Einführungsbriefen versehen, nach Warschau, wo mir derselbe Empfang zu teil wurde, wie in Preussen.

Von dort reiste ich nach St. Petersburg; der Fürst Potemkin stellte mich der Kaiserin vor, die die Gewogenheit hatte, mich zu hören, und auch der jetzige Kaiser beehrte mich mit seinem Beifall. . .

Ich kehrte zurück aus diesem Reiche gegen Ende des Jahres 1781, und besuchte von neuem einige der Höfe des Nordens, denen ich soviel Dankbarkeit schulde, und begab mich schliesslich nach Paris mit der Absicht, mich zwei oder drei Monate dort aufzuhalten, um mich auf diesem grossen Theater hören zu lassen. Ich hatte das Glück (vielleicht sollte ich sagen das Unglück), dort gut empfangen zu werden, und, noch jung an Erfahrung, liess ich mich hinhalten von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr; und ich blieb zehn Jahre dort. —

Zwei Jahre wohnte ich in dieser Stadt, als Ihre Majestät die Königin von Frankreich mich zu hören wünschte. Sie beehrte mich mit ihrer Anerkennung, und von der Zeit ab beschloss ich, nicht mehr öffentlich zu spielen und mich gänzlich dem Dienste dieser hohen Frau zu weihen, die, um mich zu entschädigen, zur Zeit des Ministeriums Calonnes mir eine Pension von £ 150 Sterling (Mk. 3000) erwirkte, welche ich nicht lange geniessen sollte.

Von Ihrer Majestät und der ganzen königlichen Familie mit Güte überhäuft, überall empfangen, führte ich ein Leben, das, wenn auch nicht vollkommen glücklich, zum mindesten sehr angenehm war, als die entsetzliche Revolution ausbrach und alles umwälzte, alles auf den Kopf stellte.

Welche Befürchtungen mussten sich nicht meiner bemächtigen bei dem Herannahen dieser entsetzlichen Plage, welche Vorsichtsmassregeln musste ich nicht anwenden, um mich vor dem Abgrund zu retten, der sich vor mir öffnete, da ich fast mein ganzes Hab und Gut in das Unternehmen eines italienischen Theaters gesteckt hatte.*) Oh! Man kann sich das leicht vorstellen.

Jedermann nahm die Tracht der Nationalgarde an, auch ich war gezwungen, sie anzunehmen. Ich musste es umsomehr, als man mein Theater, das von der Königin protegierte Theater, das Stelldichein der Aristokraten nannte. Jedermann musste auf die Wache ziehen, ich musste es ebenfalls thun wie die anderen. Jeder versuchte in dieser heillosen Verwirrung eine Stütze an einem Mitgliede der Versammlung**) zu erhalten.

*) Das von Viotti begründete Theatre de „Monsieur" (der Bruder des Königs und nachmalige Louis XVIII.), das später Theatre Feydeau genannt wurde.

**) Die National-Versammlung.

Ich versuchte es ebenfalls, mein Gut und Leben hingen davon ab, und ich muss gestehen, dass es mir schien, als habe ich gute und ehrenhafte Menschen darunter gekannt. Endlich fing die Auswanderung an, meine Bekannten, meine Freunde, alle flohen vor Furcht. Vielleicht wäre ich geflohen wie sie, wenn ich mein Hab und Gut hätte mitnehmen können, aber das lag nicht in meiner Macht, und ausserdem ist das eine Handlungsweise, die ich stets verdammt habe, eine Zaghaftigkeit, gegen die ich mich ausgesprochen habe: Der Mann soll auf seinem Posten sterben, und der gesunde Verstand hat mir immer gesagt, dass, wenn die rechtschaffenen und gebildeten Menschen ihren Platz verlassen, die bösen und unwissenden zweifellos triumphieren.

Beunruhigt, gequält, in beständiger Todesangst, führte ich ein Leben, das mir wahrhaft zur Last wurde. Jedoch trotz aller Vorsichtsmassregeln, die meine mehr als kritische Lage mir auferlegte, trotz der Furcht für mein Leben und Gut, die mich bedrückte, muss ich hier erklären, wie ich es bereits erklärt habe, dass ich mich niemals, weder direkt noch indirekt, um Revolution oder Politik bekümmert habe, dass meine Äusserungen niemals verdient haben, getadelt zu werden, und schliesslich, dass ich bis zum Augenblick meiner Abreise, zwischen Furcht und Hoffnung schwebend, gelebt habe, ohne etwas Sträfliches zu thun, um meiner Sicherheit willen (meine Befürchtungen zu verringern).

Im Jahre 1792, als meine Angelegenheiten eine immer schlimmere Wendung nahmen, als ich neues Unglück, neue Schrecken von dieser zweiten Versammlung, die die erste ersetzt hatte, und von der ich das Glück hatte, auch nicht ein einziges Mitglied zu kennen, voraussah, entschloss ich mich, was ich besass zu verkaufen, die Schulden meines unglücklichen Theaters zu berichtigen, und ein Land zu verlassen, in dem ein rechtschaffener Mann nicht mehr in Frieden leben konnte, wo ich soviel Verfolgungen erlitten, und wo ich fast alles verloren hatte. Ich verliess es in der That noch vor der traurigen Verhaftung seiner Herrscher und begab mich nach England am 21. oder 22. Juli desselben Jahres.

Ich wurde aufgefordert, im Konzert des Herrn Salomon zu spielen und hatte die Genugthuung, Erfolg zu haben, und von diesem Augenblicke fasste ich den Entschluss, meine Tage in dem schönen Lande zu beschliessen, wo ich alles meinen Wünschen entsprechend fand. Ich wurde jedoch genötigt, mich noch einmal daraus zu entfernen: Der Tod meiner Mutter in Italien zwang mich dazu. Ich reiste daher am 21. Juli 1793 ab, durchkreuzte Deutschland und Tirol und begab mich über Venedig in mein Vaterland. Ich brachte meine Angelegenheiten sowie die meiner Brüder, die noch Kinder waren, in Ordnung und trat die Rückreise durch die Schweiz, Deutschland und Flandern, damals noch dem Kaiser



zugehörig, an und befand mich gegen Ende Dezember wieder in London, entschlossen, mich endgültig dort niederzulassen und es nicht mehr zu verlassen. Ach wie weit war ich davon entfernt vorauszusehen, was mir begegnen sollte!

Obwohl es mein Los war, fasst immer in der grossen Welt zu leben, habe ich sie doch nie geliebt und — eine kleine Zahl verständiger und guter Freunde ist alles, was mein Herz sich innigst wünschte. Nachdem ich solange Europa durchzogen, solange für andere gelebt hatte, erhörte der Himmel endlich meine Wünsche. Ich machte die Bekanntschaft von Herrn und Frau Chinnery, zwei Wesen, die im höchsten Grade die schätzenswertesten Eigenschaften besitzen. Gut, gefühlvoll, treue Freunde, nichts fehlt an ihrem vortrefflichen Charakter. Sobald ich sie kennen lernte, habe ich sie geliebt, und sobald sie mich kannten, schätzten sie mich ebenfalls. Seit jenem glücklichen Augenblicke habe ich ihnen mein Leben gewidmet. Die Welt, die Gesellschaft, Vergnügungen, nichts hatte Reiz ohne sie, und ihr Haus, wo ich, wie ich wie ein Verwandter, wie ein Bruder lebte, ist das meine geworden, das, wo ich forthin ununterbrochen bleiben wollte, und dass ich niemals wieder zu verlassen wünschte.

Mr. Chinnery, jener feinfühlende Freund, an den ich nie ohne die tiefste Rührung denken kann, ist mein intimster Vertrauter geworden. Vor ihm habe ich kein Geheimnis mehr, ihm habe ich alles offenbart, alles anvertraut. Er hat die geringsten meiner Gedanken gelesen, alle meine Handlungen gekannt, und ich kann wohl sagen, dass meine Seele ihm ebenso bekannt ist, als mir selbst. Man frage ihn, er wird die Wahrheit alles dessen, was ich vorbringe, bezeugen.

Indem ich so im Schosse der Freundschaft lebte, störte mich doch die Ausübung meines Talentes und der Zwang, den sie mir auferlegte, liess mich den Entschluss fassen, ihr zu entsagen und mich einem andern Stand zu widmen. Ich teilte mein Vorhaben meinem Freunde mit, er billigte dasselbe, und wir kamen darin überein, dass ich mein ganzes kleines Vermögen zusammenbringen solle, um es in einem kaufmännischen Unternehmen anzulegen und mich als Weinhändler zu etablieren.

Diesem seltenen Freunde, diesem guten Herrn Chinnery, verdanke ich es ausserdem, dass ich mich mit einem der ehrenhaftesten Männer in der ganzen Welt associiert habe, einem Mann von ausgezeichnetem Charakter, Mr. Charles Smith, mit dem ich alles, was ich besitze, zusammengethan habe und mit dem ich friedlich vierzehn Monate verlebt habe, die wie ein Tag dahingeflossen sind. — Teure Freunde, die ihr mich so gut kennt, lasst mir Gerechtigkeit angedeihen, habt ihr euch jemals über mich zu beklagen gehabt? — Da ich in England alles hatte, was ich mir wünschen konnte, habe ich mit Frankreich keinerlei Beziehungen erhalten. Die Briefe, die ich dorthin gerichtet habe, waren nur vier an der Zahl:



Meine Freunde kennen sie und wissen, dass ich niemals eine Antwort darauf erhalten habe. Möge es mir gestattet sein, deren Inhalt hier mitzuteilen, es könnte vielleicht zur Aufklärung eines etwaigen Missverständnisses dienen, das wahrscheinlich das entsetzliche Unglück herbeigeführt hat, in das ich gestürzt bin. — Den ersten habe ich an den berühmten Komponisten, Herrn Cherubini geschrieben, um ihn um alle Partituren seiner Meisterwerke zu bitten. Dies und die Versicherungen meiner Freundschaft bildeten den Inhalt desselben. —

Den zweiten an einen Privatmann in Dijon, um ihn um Burgunder und Champagner zu fragen. Mr. Smith hat ihn mir diktiert und derselbe ist mit seinem Einverständnis abgegangen. — Diese beiden Briefe wurden durch einen Mr. Goti, einen italienischen Maler, gesandt, der nach Frankreich zurückkehrte.

Der dritte war auf Bitten des Mr. Borgo, des Gesandten von Genua, geschrieben, um einen Herrn Ramorino, Schiffskapitän und dessen Freund, zu empfehlen, der sich in Paris befand und im Begriffe war, einen Prozess zur Wiedererlangung seines Eigentums anzustrengen, das ihm auf dem Rückweg von Indien von einem französischen Korsaren geraubt worden war. —

In diesem Briefe drängte ich mit Eifer darauf, dass man ihm helfen möge, da seine Lage des Mitleids würdig sei, und dass man ihn womöglich an die oberen Behörden verweisen sollte, die mir nicht bekannt seien, an jene endlich, die die Macht hätten, diesem Unglücklichen zu helfen.

Der vierte und letzte war ebenfalls aus Gefälligkeit geschrieben, für eine Person,*) die ich liebe und achte, und die in Frankreich Erkundigungen einzuziehen wünschte über eine Angelegenheit, die sie persönlich betraf, und worüber sie alle Einzelheiten selbst aufzeichnete mit der Bitte, dass ich dieselben kopiere. Ich fasste diese Einzelheiten, indem ich sie übertrug, in Form eines Briefes, und das ist alles, was er enthielt. Dieselbe Person ist bereit, dies zu bezeugen, sobald sie gefragt wird.

Diese beiden Briefe wurden mit dem Packet des vorerwähnten Gesandten von Genua abgeschickt, dem ich sie persönlich übergab. Dies ist alles, was aus meiner Feder geflossen ist, und ich kann es beschwören aus dem Grund meines Herzens. —

Wenn das es ist, was mich hat verdächtigen können, was die Reinheit meiner Handlungen hat verdunkeln können und mir mein Missgeschick zugezogen, so bedaure ich meine ganze Einfalt unter bitteren Thränen. — Hätte ich nur ein wenig über die Umstände nachgedacht, so würde ich

*) Mad. Chinnery?



diese unglückseligen Briefe unterdrückt haben; aber so gross war meine Unschuld und so weit war ich fern von allem Bösen, dass in mir nicht einmal der Gedanke auftauchte, dass ich eine Unvorsichtigkeit beging.

Hoher Richter, an den ich diese Schrift richte, von dem mein Wohlergehen und mein Glück abhängt, lassen Sie sich dazu herab, ich bitte Sie, die Thatsachen zu prüfen; und möge die Rechtlichkeit (l'intégrité), die ihr Merkmal ist, Sie dahin bringen, dass Sie meine Unschuld durch den Trauerschleier hindurch sehen, der sie umhüllt.

Hiermit schliesse ich diesen Lebensabriss, und, voll Zutrauen in Ihre Güte, und in dem Bewusstsein meines untadelhaften Wandels, will ich warten, indem ich mich durch die Hoffnung auf das Ende meines Leidens stärke.

Möge es Ihnen bald zugehen, möge ich bald diese glückliche Insel wiedersehen, wo ich alle meine Freunde, all mein Gut zurückgelassen habe. Dann werde ich unaufhörlich den Himmel und meine Befreier segnen und beständig wie vordem als redlicher und getreuer Unterthan Seiner Majestät des Königs von Britannien (S. M. Brittanique) leben.

Hamburg, diesen 23. März 1798.

J. B. Viotti.

Schluss folgt





An Herrn Volkhart Asmeyer, Tonkünstler, Gross-Überfeld, Boewulfstrasse

Mülheim, Mai 1902.

Lieber Asmeyer!

Dein Fall ist ernsthaft! Wenn die Nähe Berlins und die Zusammenkünfte mit Deinen dortigen Freunden noch mehr solche Krankheitserscheinungen zeitigen, wie der Aufsatz: „Die Musik der Lebendigen", den Du mir freundlichst im Manuskript zur Durchsicht sendest, dann wird die Diagnose schlimm, mein guter Volkhart, und Dir wird auf längere Zeit der Süden angeraten.

Die beunruhigenden Erscheinungen gipfeln in folgendem Aufruf als Resultat deiner Ausführung:

„Fort endlich mit allen Gespenstern, mit den galvanischen Scheinbelebungen toter Formalistik eines Schumann und Mendelssohn, fort mit den verlogenen Regeln einer bangen handwerklichen ‚Tonsetzkunst', einer chinesisch bezopften ‚Ästhetik', fort mit dem erheuchelten Rest historischer Achtung vor überlebtem welschen Ohrenkitzel. Dem ewig Lebendigen gehöre allein unser Streben, der deutschen Komponisten-Jugend, die des Meisters letztes Vermächtnis, den ‚Parzival' als höchstes Heiligtum bewahrt und im Ausdruck dieser Gesinnung weiterschafft!"

Faul, mein lieber Volkhart. Nachdenken! Nicht was gespielt wird, ist der grosse Jammer, sondern die mangelnde geistige Verarbeitung des Gebotenen durch Dich und Deine Krankheitsgenossen. Ihr leidet an Hypertrophie des Willens und Atrophie des Intellekts, d. h. auf deutsch, ihr wollt der Sache mit der Gesinnung, der Parteileidenschaft anstatt mit dem Verstande beikommen.

Weil unter dem Einfluss der Hegelschen Philosophie, die besonders in Norddeutschland noch lange nicht überwunden ist, die Kunsttheorie zur lächerlichen Phrase wurde, denken viele von euch, darunter die Besten, man brauche überhaupt keine ästhetische Theorie mehr. Und ist diese denn auch nötig? Ich will mit einer Gegenfrage antworten: Ist es nötig, dass sich jedermann durch gänzliches Ignorieren dieses Gebietes

die Möglichkeit offen hält, sämtliche Verstösse zu begehen, die ihm die Kunsttheorie verboten hätte? Muss einer der Grossen z. B. ein Scherzgedicht vertonen von der Art, bei welcher der Musiker von vornherein zu spät kommt, weil der Dichter schon alles besorgt hat, wie „O Häsle, Gräsle, o Bäsle, o — Schluss!" oder wie das Ding heisst? Muss ein andrer Philosopheme rein abstrakter Art für eine Singstimme mit Klavierbegleitung oder für Chor und Orchester setzen? Muss der geistreichste Musikschriftsteller sich taub zeigen für alle seit Jahrhunderten herausgebildeten Gesetze über Schönheitswerte in Rhythmus, Melodie, Harmonie, Dynamik, Phrasierung, Deklamation, sowie die Rede auf ausserdeutsche Musik kommt? Namen nenne ich nicht; denke beiläufig an Humperdinck, an Dich selbst, und an Friedrich Rösch. Musste ein Mann wie euer hochverdienter Reissmann („Was wird aus unsrer deutschen Musik?") bei der einfach schönen, das Melos des Volkslieds streifenden Stelle der Isolde „Die schweigend ihm das Leben gab" sich anstellen, als kenne er plötzlich den Dominantseptaccord nicht mehr und über das Ungeheuer von Harmonie zusammenschauern! weil die Stelle von Wagner und der Verfasser Antiwagnerianer ist? Jetzt freust Du Dich, nicht wahr? Aber weiter! Diese auf einen minimalen Rest zusammengeschmolzenen Antis haben wenigstens Schönheitsgesetze in der Musik anerkannt, wenn auch Wagner selbst von ihrer Anwendung pro reo ausgeschlossen blieb. Im Wagnerianerlager dagegen, wenigstens in euren Zelten, herrscht absoluter ästhetischer Nihilismus, kritische Skalpjägerei, gestützt auf die gänzliche Ignorierung der Geschichte unsrer Kunst, die doch den Antis wenigstens in einer ihrer Hauptepochen bekannt war. Da gilt nurmehr das heutige, eben Moderne, was die Beherrscher der Clique schreiben, anerkennen oder gerne dirigieren. Wenn Du und Deine Freunde zusammensitzen, würde aus eurer Würdigung toter und lebender Kollegen niemand auf euren Beruf schliessen können; auf Musik würde man zuletzt raten, denn darüber wird in einer der Sache so fremden Weise geurteilt wie von dem Hauskater, der die Menschen für die besten hält, die die Wurst am schlechtesten schälen. Da wird irgend ein Werk von enormer musikdramatischer Wirkung kurzweg entrüstet als „D . . ck" bezeichnet, weil sein Autor nicht zur Clique gehört. Gehört einer aber dazu, so wird ihm alles zum Guten gerechnet; das kleinste noch halbwegs salonfähig zu spielende und nicht ganz wörtlich abgeschriebene Motiv in der Begleitung irgend eines kleinen Nichts von Liedchen liebevoll als der Stempel ernster vornehmer Künstlerschaft begutachtet. Alles mit einer staunenswerten Indifferenz, oft auch wirklicher Unwissenheit und naiver Gedankenlosigkeit auf historisch-ästhetischem Gebiete.

Was uns allein helfen kann, sind Musteraufführungen gerade italienischer und französischer Opern unter Direktion unsrer ersten



deutschen Musiker. Ein neuer Frühling würde damit unsrem Opernleben aufgehn wie unsren Anschauungen auf musikdramatischem Gebiet überhaupt. Fallen würde vor allem das Bollwerk der antimusikalischen Einseitigkeit: der künstlerische Chauvinismus. Es ist so furchtbar bequem zu sagen: deutsch muss vor allem die Kunst sein. Aber das so sorgfältig gemiedene Studium der musik-dramatischen Kunstentwicklung würde euch gerade das Gegenteil des exklusiv germanischen Standpunkts beweisen. Und ebenso unmöglich wie das kurze Abweisen der romanischen Grundlagen unsrer deutschen Kunst muss dem Fachmann die kurze Berufung auf sein persönliches Gefallen sein, auf „Geschmacksache" in dem Verstande, als ob es nicht thatsächlich für den Sachverständigen hier wie in jeder Kunst zahllose Wertmomente gäbe, die sich vollständig objektiv feststellen lassen. Ob man diese kennt oder nicht, entscheidet ja eben darüber, ob man in dem betreffenden Fache „Bildung" besitzt.

Alle Berufsmusiker, von den Kritikern verstände es sich eigentlich von selbst, müssten sich, wenn auch nicht eine reelle musik-ästhetische Bildung, so doch wenigstens einen Begriff davon anzueignen trachten, aus welchen historischen und theoretischen Kenntnissen sich eine derartige Bildung zusammensetzen und dass dieselbe überhaupt eine wissenschaftlich oder sagen wir bescheidener objektiv begründete Abschätzung musikalischer Werte bedingen kann, kurz, dass sich das künstlerische Urteil nicht auf das emphatische Nachsingen eines zwiefach betonten „Bäh" beschränken muss, das entweder „himmlisch" oder „scheusslich" bedeutet, je nachdem einer von der Clique anerkannt ist oder nicht.

Daher nämlich kommt es, dass man sich bei Musikgesprächen von Schriftstellern und Malern sagen lassen muss: „Ach Gott, Sie können das nicht verstehn, Sie sind ja Fachmann." Die Leute wissen gar nicht, wie recht sie haben.

Der Anfang der Entwilderung wäre natürlich damit zu machen, dass ihr Wagner endlich im Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Entwicklung zu betrachten anfingt, womit der schauderhafte Begriff „Wagnerianer" wegfiele.

Diese vergessen nämlich, dass vor Jahrhunderten die italienische Oper, damals schon Musikdrama genannt, ihren Anfang damit nahm, das gesungene Wort nur als Ausdruckssteigerung des gesprochenen anzusehen und dass auf dem Weg von dieser deklamatorischen Richtung zur musikalisch-ornamentalen das Ideal der Sprachmelodie unzähligemale in einzelnen Nummern erreicht worden war.

Ich will, um mit Shakespeare zu reden, ein ausgenommener Hering sein, Freundchen, wenn du ernsthaft versuchen kannst zu beweisen, dass die herrlichsten Gesangstücke aus Wagners „Opern" wie „Wohl kenn' ich

Weibes höchste Pflichten; Euch Lüften die mein Klagen; Kehrt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben; Beglückt darf nun o Heimat" u. s. w. schöner sind als in der Originalsprache und stellenweise auch in der gebräuchlichen Übersetzung Gesänge wie: „Für mich, für ihn erflehe" der Recha im 2. Akt Jüdin, „Wenn ewiger Hass" oder „Als Gott Dich Recha mir" aus derselben Oper, „O Mathilde" oder „Dir Himmel nur darf ich den Schmerz vertrauen," beide im Duett zwischen Arnold und Tell, die meisten Gesangsstellen zwischen Faust und Gretchen bei Gounod, oder neben vielen anderen Eingebungen Meyerbeers das „So nimm die Freiheit" und anderes Unzählige aus der Afrikanerin. Von Stellen wie „Liebe ach Liebe" aus Traviata, wie anderen aus fast allen Hauptnummern des Rigoletto und den anderen besten Werken des grossen Verdi ganz zu schweigen.

Zwischendurch sei bemerkt, dass das Bass-Duo in letzterer Oper ein Beispiel für die Verlegung der Melodie ins Orchester mit gesangmässiger und dabei deklamatorisch korrekter Behandlung der Singstimmen bietet, wie es Wagner so formvollendet kaum jemals gelungen ist.

Diese Melodieen zeigen denselben motivischen Aufbau, dieselbe Steigerung in der melodischen Linie; überhaupt sind die künstlerischen Mittel, denen sie ihre enorme Wirkung verdanken, genau dieselben, wie bei denen Wagners, und um diese Wirkung zu erzielen, muss man sie auf genau dieselbe Weise singen.

Alles was ihr dafür anführen könntet, sie seien etwas wesentlich anderes, würde sich doch schliesslich auf eure gesinnungstüchtige aber kindliche Überzeugung gründen müssen: Wir Deutsche sind eben überall gross und ursprünglich und die Ausländer sind Lumpen.

Die reichere Harmonik Wagners mag als rein musikalischer Fortschritt gern zugestanden werden, auf derartige positive Feststellungen kommt es übrigens euch waschechten „Anern" am wenigsten an.

Studiere doch einmal ein bisschen z. B. des vielverlästerten Gounod Faustpartitur, betrachte das immense Können im strengen und freien Kontrapunkt, im dramatischen Aufbau, in Erfindung und Deklamation; wer, der es nicht w e i s s, könnte ahnen, dass Stellen wie „Herrgott, himmlische Schaar" und ihre Durchführung nicht zu W a g n e r s genialsten musikdramatischen Eingebungen gehören, ebenso wie der Schlussteil des Norma-Finales, das Terzett „Norma, in dieser Stunde nicht" und hundert andere Sachen welscher Meister.

Später aber hat das Ideal eines deutschen Sprachgesangs Cornelius noch vollendeter erreicht als Wagner, wenn auch nur im kleinen Rahmen von Liedercyklen; besonders in den Weihnachtsliedern deckt sich das sprachliche Melos mit dem musikalischen vollständig.

Wenn du Wagner verstehen willst, nimm die Stellen heraus, wo diese Identität ganz erreicht ist, wie z. B. Wotans Worte an die Riesen: „Unverschämt und überbegehrlich macht euch Dumme mein Dank". Und dann suche gewisse andere auf. In diesen sind in dem wundersam erfundenen weich dahingleitenden reinmusikalischen Fluss der Melodie die Worte des an sich ebenfalls herrlichen Textes unter stellenweiser Sprödigkeit und Unebenheit, ja oft nicht einmal hervorragend geschickt, hineingesetzt: reizlose melodische Intervalle, unsangliche Synkopen, andererseits sprachmeloswidrige Silbendehnungen und gehackter Sprachrhythmus stellen sich beim Zusammengehen von Wort und Musik ein.

Wie unendlich interessant wäre eine von einem Wagnerfreunde, aber ja nicht Wagnerianer, geschriebene eingehende Kritik seiner Tondramen nach diesen drei Gesichtspunkten hin für jede einzelne Scene und Stelle, die besprochen wird: Dichterischer Wert in der Anlage und wörtlichen Ausführung, rein musikalischer und deklamatorisch-gesanglicher Wert, letztrer bedingt durch den Grad der Übereinstimmung zwischen Sprach- und Ton-Melos.

Unwiderleglich würde die Kurve in der Entwickelung seines Sprachgesangs hervortreten; man wüsste, was bleibender Gewinn für die deutsche Kunst und was persönliche Eigentümlichkeit oder mindestens Ausnahmsfall bleiben muss.

Für jeden historisch Denkenden gehört zu letzterem selbstverständlich die Vorauskonzeption des organisch sich entwickelnden Instrumentalmelos mit nachheriger Darüber-Aptierung der Singstimme.

Mag das Genie eine Art Krankheit sein, wie manche sagen, oder nicht; jedenfalls muss man die Erscheinungen nicht simulieren wollen, wenn man die Krankheit selbst, die Krankheit, ganz gewiss nicht hat.

Wo man einsetzen kann, um auch jetzt, nach Wagner, Erspriessliches wenigstens anzustreben, das war in der Vollendung jener Identität von Sprach- und Gesangmelos zu suchen und in der Erfüllung des nächstliegenden Postulates, dass in jedem Opus jedes der beiden Elemente an sich wertvoll sein müsse.

Welch unbegrenzte Genügsamkeit auf beiden Gebieten ist aber statt dessen in Deiner Clique eingetreten!

In Deinen Gesängen sind Stellen, wo man deutlich merkt, wie Du denkst: wem die Musik hier nicht gefällt, der kann sich damit trösten, dass sie den Sinn des Textes wiederzugeben hatte, und wer den Text etwa gräulich findet, damit, dass dieser der Musik Gelegenheit giebt, zu charakterisieren.

Gerade wie der Förster, der sich im Winter sein zweites Frühstück unter die Weste band. „Hält die Wurst den Bauch warm, hält der Bauch die Wurst warm." Nein, mein Lieber, in der Kunst giebt es keine der-

artige Stellvertretung; eine Singstimme und Begleitung, die scheusslich oder einfach fade sind, bleiben scheusslich, beziehungsweise fade, wenn ein noch so absurder Text darüber steht. Man kann nicht lange im Trüben fischen, wenn man ernst genommen werden will. Es kommen immer wieder Leute, die genug „Tonsetzkunst" getrieben haben, um nachweisen zu können, wo auch der Kunstwert der „Charakteristik" aufhört.

Heillose Verwirrung richtet der Umstand an, dass bei Wagner die unerhörte Personal-Union von grossem Musiker und grossem Dichter vorlag.

Anstatt daraus den Schluss zu ziehen, dass man sich als blosser Musiker um die Textunterlagen an einen Dichter von Fach zu wenden habe, ward es sofort ziemlich allgemein, sich die Texte ohne Rücksicht auf vorhandene Begabung oder Nichtbegabung im Hausbetrieb herzustellen.

Wenn trotzdem beim Vergleich der eigenen schüchternsten Versuche in wagnerisierender Stilübung mit dem unermesslichen, von früheren Epochen der Musik an Formvollendung Geleisteten das Eigene mit dem Begriff „Musik als Ausdruck" gedeckt und hoher Ehren würdig befunden wird, so liegt dies eben daran, dass man nur allzugern das eigene Wollen, wenn es sich auch nur auf die phantastisch unklare Vorstellung von irgend etwas Grossem, geheimnisvoll Geahnten, kurz auf die vorausgesetzte gute „Gesinnung" beschränkt, mit dem fremden Können, dem fertig vorliegenden Produkt vergleicht, das, wie jedes Menschenwerk, von irgend einem Gesichtspunkt aus ein Desiderat offen lassen mag. Nachbars Zuchtbulle ist ein schwächliches Tier, aber wenn unser neugebornes Kälbchen mal grösser wird!

Doch genug, ich will nicht in die Sprache meines Schriftchens über musikalische Zeitgenossen fallen, das niemand drucken will, weil sie sagen, es sei zu grob.

In Deinem tüchtigen, aber ungelehrten Kopfe besteht über die Geschichte der Oper etwa folgende Vorstellung: Im Anfang war der Schund, der Stiefel, der frivole Blödsinn, die falschen Betonungen, das welsche Gedudel. Dann dämmerten Marschner und Weber in dem Dunkel auf, die man nicht zu studieren braucht, weil sie schon überwunden sind. Dann kam Er und schrieb den Parzival, zu dem die übrigen zehn Partituren immer gelungenere Vorstudien waren. Und jetzt sind wir da, studieren Tristan, Ring und Parzival und versuchen, was noch zu machen ist.

Die tollste Fälschung bona fide in der Geschichtsauffassung begehst Du in Bezug auf die wichtigsten Vorgänger Wagners, die grossen Romantiker Schumann und Mendelssohn. Ersteren pflegst Du recht kurz und recht wenig respektvoll abzuthun als für das grosse Problem der Einheit von Wort und Ton gar nicht in Betracht kommend. Und zwar weil er — entsetzlich, scheusslich, fluchenswert! — gelegentlich Dinge wie „Nachti-



gallen“ mit dem Accent auf der dritten, „Melodieen“ mit dem auf der ersten Silbe verbrochen hat. Das thut ja weh. Aber bei etwas näherer Betrachtung hätte Dir folgender Sachverhalt klar werden müssen:

Schumann hat zu seiner jeweiligen dichterischen Vorlage ein Liedmelos geschaffen, das auf die vollkommenste Weise den Stimmungsgehalt des Gedichtes wiedergab und meist zugleich rein musikalisch vom höchsten Werte war. Bei der Textunterlage aber zeigte sich bei einzelnen Silben der Rhythmus des Dichters mit dem des Komponisten nicht identisch, und Schumann war, wie früher alle grossen Musiker ausser Wagner und Cornelius, zu wenig Literat, um dem intuitiv geschaffnen unabänderlichen musikalischen Melos den Text durch Veränderung anzupassen.

Den also, der die höchste Einheit, die des Ganzen, in der musikalischen Lyrik erreicht hat, wirfst Du gleich weg, weil bei ihm im kleinsten manchmal die Einheit fehlt. Wenn das nicht höhere ästhetische Kurzsichtigkeit und Geistlosigkeit ist, dann giebt es keine.

Und Mendelssohn vollends, den Mann, der mit 17 Jahren den Sommernachtstraum schrieb und damit die Romantik in der Instrumentalmusik sozusagen erfunden hat, der unbedingt weit origineller im Verhältnis zu seinen Vorgängern war als Mozart und Beethoven im gleichen Alter, ihn muss man sozusagen stündlich gegen — Musiker verteidigen, weil er nicht mehr bei ihnen Mode ist!

Sieh Dir doch zum Beispiel die unsterblichen drei Lieder an: „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht“, „In dem Mondenschein im Walde“ und „Bring des treusten Herzens Grüsse“. Singe die einmal mit Verstand und höre Dir dabei zu!

Wenn jeder von euch Jungen, ehe er sich „in Druck begiebt“, ehrenwörtlich verpflichtet würde, ein einziges der achtundvierzig Lieder ohne Worte, Note für Note, nach dem Aufbau der Melodie, der harmonischen Grundlage, der dynamischen Linienführung u. s. w. genau zu studieren mit Fleiss und — Demut, solche, die Bogen um Bogen erscheinen lassen, würden mutlos die Feder aus der Hand legen und ausrufen: „Mein Gott, so viel können wir ja nie lernen.“

Also gieb Dir Mühe, bei Schumann mehr aufs Ganze, bei Mendelssohn mehr aufs Einzelne zu sehn, wenn Du verständig über die beiden reden willst. Übrigens sollen Totgesagte gewöhnlich noch recht lange leben. Das hoffe ich von den beiden und den meisten andren, die ihr täglich tot meldet, sonst müsste einem um die deutsche Musik bange werden.

Herzlichst Dein Siccus.





HOFFMANN-RELIQUIEN

Zu E. T. A. Hoffmanns achtzigstem Todestag

— 25. Juni 1902 —

vorgelegt

von Hans von Müller-Berlin

1.

E. T. A. Hoffmann hat als Dichter, Musikschriftsteller und Komponist Anspruch auf die Verehrung der Nachwelt. Eine zuverlässige Ausgabe der Dichtungen liegt erst seit 1900 vor; sie ist besorgt von Eduard Grisebach. Etwa gleichzeitig erschienen zwei Essays, die die ersten Versuche darstellen, den Dichter nach seinen eigenen Gesetzen zu bewerten: von Ricarda Huch im „Ver Sacrum" (II 11) und von Franz Blei in der „Insel" (I 9). Mit der Würdigung des Musikschriftstellers und des Komponisten hat es jedoch noch gute Wege; es fehlt noch an der ersten Voraussetzung dazu, nämlich an einer Publikation des Materials.

Eine Sammlung von Hoffmanns „Kleinen Schriften" müsste in erster Linie die Berliner Blätter heranziehen, deren Mitarbeiter (und zum Teil eifriger Mitarbeiter) er war: die Vossische und die Spenersche Zeitung; Kuhns Freimüthigen und dessen „Begleiterinn", die Zeitung für Theater und Musik; Symanskis Freimüthigen für Deutschland und seinen Zuschauer u. a. Vielleicht wird im Laufe der Jahre dafür Rat; heute möchte ich den Lesern der „Musik" als Probe der Schätze, die noch der Hebung harren, Hoffmanns Recension von Beethovens Egmont-Musik vorlegen. Hoffmann hatte, wie aus seiner Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel hervorgeht, die Musikalien Anfang 1813 als ständiger Recensent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" nach Bamberg erhalten und schickte am 23. Juni d. J. von Leipzig aus die Besprechung ein. Sie erschien unterm 21. Juli in der No. 29 der Zeitschrift (Bd. XV Sp. 473—481), und wir bringen sie nachstehend zum Abdruck. (Die Orthographie ist völlig belassen, die Interpunktion so weit es irgend angängig war; zwei einfache Versehen im Wortlaut sind korrigiert.)

RECENSION.

1. *Ouverture d'Egmont etc. par L. van Beethoven, à grd. Orch.* Op. 84. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)
2. *Entr'Actes à grd. Orchestre par L. van Beethoven (Musik zu Göthe's Egmont.)* Op. 84. (Preis 2 Thlr.)

3. *Ouverture d'Egmont etc. pour le Pianoforte par L. v. Beethoven.* (Pr. 12 Gr.)
4. *Gesänge und Zwischen-Acts zu Göthe's Egmont für das Pianoforte, von L. v. Beethoven.* Op. 84. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Preis 1 Thlr.)

Es ist wol eine erfreuliche Erscheinung, zwey grosse Meister in einem herrlichen Werke verbunden, und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen. Wahrscheinlich (Rec. sind die näheren Umstände gänzlich unbekannt) wurde B. zum Behuf der Darstellung des *Egmont* aufgefordert, die dazu gehörige Musik zu componiren, und er hat bewiesen, dass er gewiss unter vielen Componisten *der* war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem Innern auffasste: jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüthe, wie auf gleichgestimmter, mitvibrirender Saite, wieder, und so bildete sich die Musik, die nun, wie ein, aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft. Um so mehr ist diese Composition ein hoher Gewinn für die Kunst, als wirklich, sonderbarer Weise, ein grösseres Göthesches, für die Musik, oder auch nur für den musikalischen Schmuck berechnetes Werk sich noch keiner gediegenen, classischen Composition zu erfreuen hat. So sinnig z. B. ein Meister der Tonkunst manches gemüthliche Lied von Göthe gesetzt hat, so wahrhaft classisch in dieser Art die Gesänge zum *Wilhelm Meister* gerathen sind: so misslungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Componisten recht in die Hand gearbeiteten *Claudine von Villa Bella.* Rec. darf dies frey sagen, da das Publicum durch gänzliches Nichtbeachten und Vergessen längst über die Composition den Stab gebrochen hat. Die *Lilla*, so wie der *Triumph der Empfindsamkeit*, beydes vielleicht mit geringer Aenderung herrliche Operntexte, sind, so viel Rec. weiss, niemals componirt worden. Die Musik zu *Erwin und Elmire* ist veraltet, und nur die lustige, echt italienische Buffonade *Scherz, List und Rache* erinnert sich Rec. vor mehreren Jahren in Posen von der Gesellschaft des Schauspiel-Directors Carl Döbbelin, die sich damals dort befand, mehrmals mit der gerathenen Composition eines unbekannten Meisters aufführen gehört zu haben. Partitur und ausgeschriebene Orchesterstimmen sollen nachher zufällig verbrannt und durchaus nicht mehr zu haben gewesen seyn. — Mancher gute Componist der neuesten Zeit ist um Operntexte verlegen: möge er sich doch zu den classischen Werken des grossen Dichters wenden und durch eine Composition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen. — Rec. kommt nach dieser Abschweifung, die ihm wohl erlaubt war, zu dem vorliegenden Werke selbst. —

Das, was in Göthe's *Egmont* eines jeden Gemüth vornämlich tief anregen muss, ist Egmonts und Clärchens Liebe. Ueber ihre nächste Um-
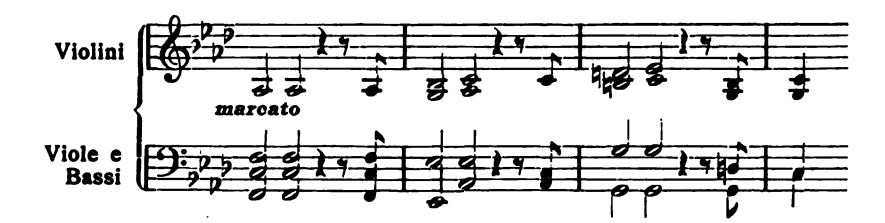


KARIKATUR VON E. T. A. HOFFMANN



I. 18

gebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend über alles diesseits hinausschreitet, an den Helden des Vaterlandes fest anschliessen — nur in *ihm* leben; und ohne dass er es deutlich ahnet, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freyheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängnis, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll: aber sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freyheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Märtyrerthums zu. Er erkennt, dass die beyden süssesten Freuden seines Herzens vereinigt sind, dass er für die Freyheit stirbt, für die er lebte und focht, und muthig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süssen, freundlichen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens" nicht scheiden mochte. Mancher Componist hätte eine kriegerische, stolz daher schreitende Ouverture zum *Egmont* gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Clärchens Liebe, hat sich unser sinniger Meister in der Ouverture gehalten. In der düstern Tonart F-moll spricht sich eben so Clärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten As-dur und Des-dur die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouverture fängt mit einem *Sostenuto*, $^{3}/_{2}$ Takt, und dem von allen Instrumenten, mit Ausschluss der Pauke und der kleinen Flöte, ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmässiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es von dem genialen Componisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im voraus getreulich verkündigt:
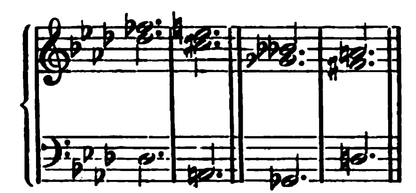


Schon im fünfzehnten Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Des-dur ein, welches alsdann im $^{3}/_{4}$ Takt 25 Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen:

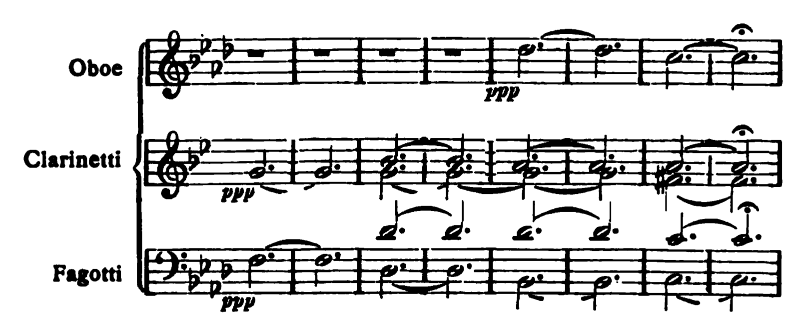




In derselben Einfachheit, wie er angefangen, erhält sich der Componist die ganze Ouverture hindurch, indem die beyden Themata des *Sostenuto* oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rec. kann ohne weitere Entwicklung des Einzelnen, von dem er nur sagen darf, dass es sich ganz nach der classischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Composition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, dass dem von der Ouverture ergriffenen Zuhörer bey manchen Reden Clärchens, vorzüglich gleich in der ersten Scene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in den ersten Scenen des fünften Acts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, so wie die das höhere Leben verkündenden Accorde bey den Uebergängen in die dem Hauptone in Moll verwandten Durtonarten von selbst wiederklingen werden. Rec. erwähnt bei dieser Gelegenheit nur den Gedanken, der von dem 18ten Takte des Allegro anhebt, so wie den Uebergang in As-dur im 50sten Takte und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Thema, das im *Sostenuto* vorkam:



Am Schluss des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Haupttonart F-moll ein, und nun erstirbt der Satz in ppp. von Hoboe, Klarinette und Fagott ausgehaltenen Accorden:
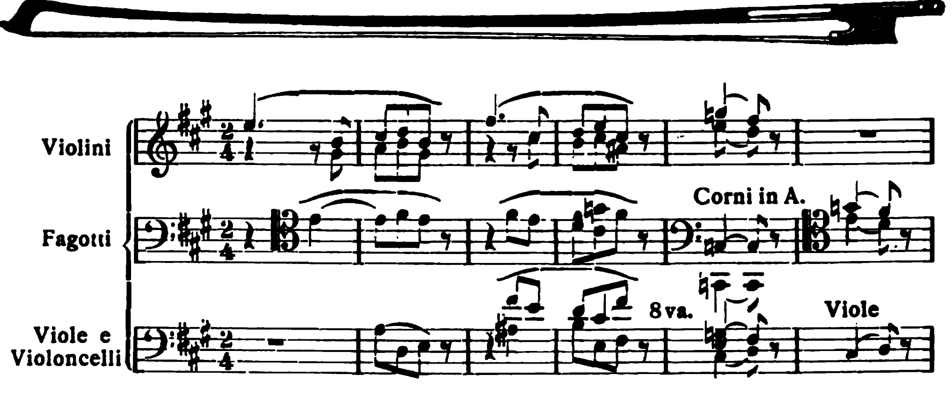


Aber nun hebt, erst pp., dann immer steigend und steigend, ein *Allegro con brio,* F-dur, an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die tumultuarischen Auftritte im Anfange des Stücks bezieht und womit die Ouverture schliesst. Auch dieses letzte Allegro ist, ohne alle contrapunktischen Wendungen, einfach gehalten und nur ganz, wie es seyn soll, auf den richtigen Effect berechnet.

Zum ersten Acte gehört noch das Liedchen: Die Trommel gerührt etc. Die Melodie ist sehr einfach, F-moll, $^{2}/_{4}$ Takt; nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die anschlagende kleine Flöte und durch die kurzen Accorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette würde das Lied ein Meisterstück seyn; für das Schauspiel ist es, nach des Rec. Meynung, viel zu sehr geschmückt. Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient; nämlich der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, dass des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die: „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?" „Singe einmal mein Leiblied, liebe Tochter" u. s. w. sind daher ungemein lächerlich, da sie in der Oper selbst die Oper vernichten. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied seyn, wie man es wol im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effect des Ganzen. Hört man daher, wenn Clärchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beydes wirklich: so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freyes Blachfeld, auf dem Brackenburg und Clärchen in weiter Ferne verschwinden. Rec. würde zu solchen, im Schauspiel vorkommenden Liedern höchstens *die* Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen wenigstens scheinbar ausgeführt werden kann.

„Stirb Armer! Was zauderst du? (Er zieht ein Fläschchen aus der Tasche.) Ich will dich nicht umsonst aus meines Bruders Doctorkästchen gestohlen haben, heilsames Gift! du sollst mir dieses Bangen, diese Schwindel, diese Todesschweisse auf einmal verschlingen und lösen." —

Mit diesen Worten des unglücklichen Brackenburg schliesst bekanntlich der [erste] Act, und auch diese Klage, so sehr verschieden von Clärchens Schmerz, hat der Componist in dem Zwischenact sehr sinnig in Tönen darzustellen gewusst. Brackenburg, ein braver, tieffühlender, aber für die Verhältnisse, in die ihn das Verhängnis warf, viel zu weicher Jüngling, sucht mehr in dem Gedanken, sich den Tod zu geben, Trost, als dass er ihn wirklich auszuführen Kraft und Muth haben sollte. Er hat sich schon in das Wasser gestürzt, aber wieder durch Schwimmen gerettet; er führt Gift bey sich, das ihm Clärchen scherzend wegnimmt: als sie aber schon hingeschieden und ihm den Ueberrest des tödtenden Tranks gelassen, wählt er doch das Leben. Ein Andante, A-dur, mit einem weichen Thema, mahlt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brackenburgs Zustand:
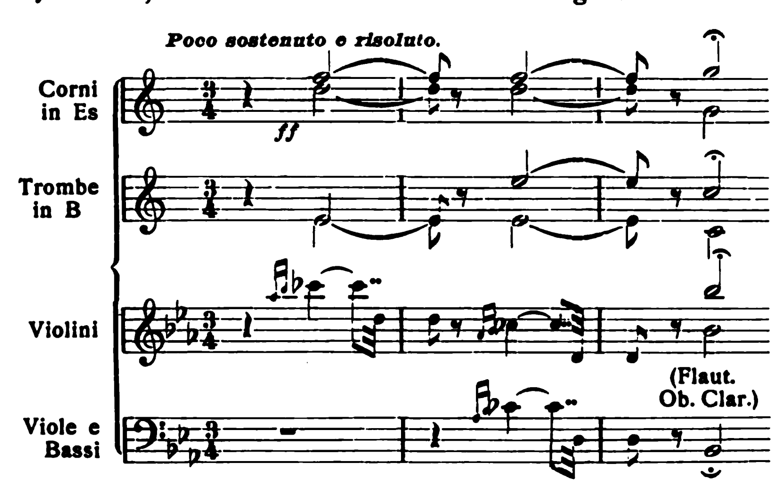


Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechszehntheilen das *Allegro con brio*, A-dur, an, welches die innere Gährung im Volke, die Unruhe, die Bestürzung der Gemüther, wie sie die ersten Scenen des zweyten Acts darstellen, bezeichnet.
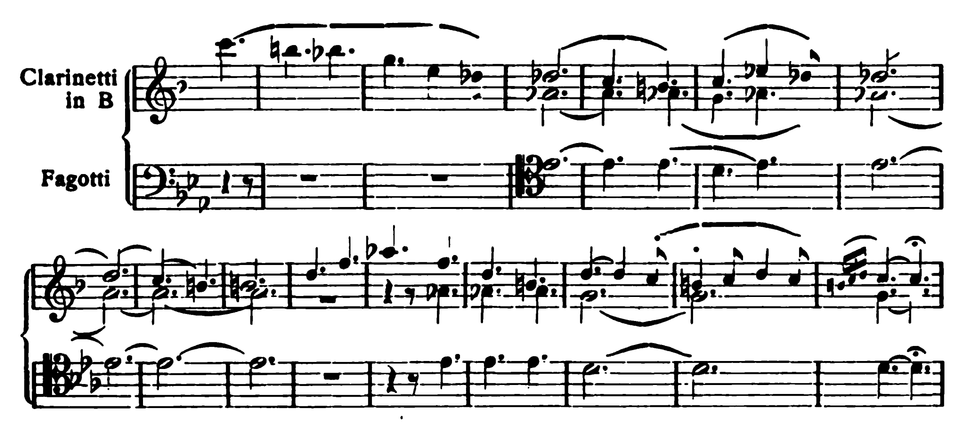
Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schliesst den zweyten Act, und ein *Larghetto*, Es-dur, mit anschlagenden Hörnern und Pauken, mahlt nicht allein Egmonts grosses, jedes kleinliche Misstrauen verachtende Gemüth, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Act, der wieder mit Staatsverhandlungen beginnt. — Rücksichtlich des Liedes: Freudvoll und leidvoll — bezieht sich Rec. auf das, was er bey dem ersten Liede bereits gesagt hat und muss nur hinzusetzen, dass auch, in Hinsicht der Melodie, ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmässig behandelt zu seyn scheint. Viel besser, und, in der höchsten Einfachheit, mit dem tiefsten, innigsten Gefühl, hat es Reichardt gesetzt. Der Schluss der beethovenschen Composition artet beynahe ganz in eine Arie aus. —

„*So* lass mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!“ ruft Clärchen, und ein jauchzender Satz, *Allegro*, C-dur, tritt ein: aber schon im zweyten Takt eine Fermate; die Hoboe macht eine Cadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Hoboe hat eine zweyte Cadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? — In der That hat der Anfang des *Allegretto* auch Aehnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende Marsch ist in der That ein Meisterstück. Er hat so etwas Feyerliches, Grauenvolles, selbst, in den stärkern Stellen, furchtbar Fröhliches, dass man Alba's Miethlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht. Der Marsch währt in C-moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in kleinen, abgebrochenen Sätzen erstirbt, schliesst er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beängstenden Zustandes der Bürger, auf das Beste an.

„Diess war die Absicht? dazu hast du mich berufen? — Bin ich denn wehrlos?“ — Diese Worte Egmonts hört man noch in den ersten drey Takten, womit der vierte Zwischenact beginnt.



Das folgende *Larghetto*, $^3/_4$ Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke, verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende *Allegro agitato* bezieht sich aber ganz auf Clärchens Zustand und auf die ersten Scenen des folgenden, fünften Acts. Rec. setzt den, in den einfachsten Tönen Herz und Gemüth ergreifenden Schluss her, während dessen der Vorhang schon aufgezogen und Clärchen mit Brackenburg schon aufgetreten ist:



Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Clärchens Tod bezeichnet. Es ist ein *Larghetto*, D-moll, $^9/_8$ Takt, welches die Hörner allein pp. anfangen. Dann treten Hoboen, Klarinetten, später die Fagotte, und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beym Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Hörner allein, und endlich zu dem von Hörnern und Klarinetten ausgehaltenen D-moll-Accord, die



Saiteninstrumente einzelne Töne *pizzicato* an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefasst und dargestellt.

In der Schlussscene hat der Componist, von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich, als Egmont sich aufs Ruhebett setzt, um zu schlafen — Egmonts Reden melodramatisch behandelt, und, nach Rec. Meynung, sehr wohl [daran] gethan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind, mit Einsicht, nicht im mindesten hervorstehend, sondern ganz den Worten sich anschmiegend, behandelt; von irgend einer bunten Mahlerey ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A-dur-Accord, und zwar in Sechszehntheiltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freyheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich mahlerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freyheit verschaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Accorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des siegreich für die Freyheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem *più allegro*, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfliesst in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schliesst der Componist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang, und beynahe ganz aus Schlussfiguren gewebt ist. —

Man ist sonst in beethovenscher Instrumental-Musik an eine reiche Ausbeute genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen u. s. w. gewöhnt: wie sehr der Meister aber mit seinem Reichthum hauszuhalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Composition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt, und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rec. bemühte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des dem Componisten gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.

Die Klavier-Auszüge der Ouvertüre und der Zwischenacte sind zweckmässig, mit Geschmack und Einsicht eingerichtet; sie verdienen in den Händen jedes sinnigen Liebhabers der Tonkunst zu seyn, so wie jede Theater-Direction, die den *Egmont* zu geben Willens ist, sich in den Besitz der Beethovenschen Musik setzen sollte, da sie, mit dem Ganzen so innig verschmolzen, und als wesentlicher Theil desselben, der durchaus nicht fehlen darf, anzusehen ist.

Zu bemerken ist dazu noch, dass die in Posen aufgeführte Komposition von „Scherz, List und Rache" nach einer Randnote Hitzigs in seiner Hoffmann-Biographie von Hoffmann selber stammte; Hitzig deutet jedoch seine Quelle nicht an, und diese Annahme kann also auf einem Versehen beruhen.

2.

Noch weiter entfernt als von einer Sammlung von Hoffmanns kleinen Schriften sind wir von einer Gesamtausgabe seiner Kompositionen. Es ist davon quantitativ mehr gedruckt, als allgemein angenommen wird, aber doch kein einziges grösseres Stück von Belang. Bisher ist folgendes veröffentlicht:

1. Marsch der deutschen Ordensritter [in Werners „Kreuz an der Ostsee"]. Zu Akt III, Scene 1 (Seite 235) bey den Worten:

    Und langsam in geschlossnen Reihen schreitet
    Das Ordensvolk mit Chorgesang —

    Qu.-8°. 2 S.

    Eingeheftet in das Buch „Das Kreuz an der Ostsee. Ein Trauerspiel. Vom Verfasser der Söhne des Thales. Erster Theil: Die Brautnacht.... Berlin, bei J. D. Sander, 1806" (Kl. 8°, XX + 291 S.) zwischen S. 234 und 235.

2. Trois canzonettes à 2 et à 3 voix. Paroles italiennes et allemandes avec Accompagnement de Pianoforte composées par E. T. Hoffmann. A Berlin, chez Rodolphe Werckmeister [1808]. No. 238. Prix 16 gr

    Qu.-4°. 15 S.

    Enthält: Canzonetta I.: Gia riede prima vera. II.: Senza di te ben mio. III.: Oh che cucagna. — Den Namen Amadeus hat Hoffmann sich erst als Kapellmeister in Bamberg 1808/09 angeeignet.

2A. (Der Text zur Undine:

    „Arien und Gesänge der Zauber-Oper, genannt Undine. In drei Akten, von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Musik von Hoffmann. Berlin, 1816."
    Kl.-8°, 54 S. + 1 w. Bl.)

3. Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor mit unterlegtem deutschem Text und Begleitung des Pianoforte, in Musik gesezt von E. T. A. Hoffmann. Berlin. In der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung (Eigenthum des Verlegers). [1819.] No. 588. Preiss 1 Rth. 16 g.

    Qu.-4°. 35 S.

    Enthält: Duettino I°: Ombre amene, amiche piante. II.: Dove sei mio caro bene? III.: Vicino a quel ciglio. IV.: Viver non potro mai. V.: Vicino a te, ben mio. VI.: Ah che mi manca l'anima.

    Ein Exemplar dieses Druckes schenkte Hoffmann ein halbes Jahr vor seinem Tode der lieblichen jungen Wiener Sängerin Catharina Canzi am Tage ihres letzten Berliner Gastspiels*); ich besitze das vordere Blatt des Umschlages mit folgender Widmung:

---

*) Sie war 1805 zu Baden bei Wien von deutschen Eltern geboren; nach des Vaters Tode hatte die Mutter einen Major von Zinnicq in Wien geheiratet. Die Tochter wurde frühzeitig zu Gesangsstudien angehalten und genoss seit 1819 den Unterricht Salieris. 1821 trat sie in Wien in Hofkonzerten und im Theater an der Wien auf und gastierte dann im selben Jahre zunächst in Prag und in Berlin. Hier trat sie zuerst

Dem
Fräulein Catharina Canzi
zum freundschaftlichen Andenken.
E. T. A. Hoffmann
Berlin d. 25 November 1821.

4. [Zwei Proben aus dem Nachlass.]
Qu.-4°. 4 S.
Beilage zu dem Buch „Aus Hoffmann's Leben und Nachlass. Herausgegeben von [Julius Eduard Hitzig,] dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners. . . . Berlin, bei Ferdinand Dümmler. 1823", speziell zu dem Aufsatz „Zur Beurtheilung Hoffmann's als Musiker" von A. B. Marx (Zweiter Theil, S. 358—375).
Enthält: 1. [Ein weiteres Stück aus der Musik zum „Kreuz an der Ostsee":] Den Keul, den Keul schwingt mit Geheul! — 2. [Aus dem Miserere:] Asperges me hyssoppo et mundabor.

5. Lied von E. T. A. Hoffmann.
8°. 4 S.
Beilage zu der Zeitschrift „Der Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft. Zweiter Jahrgang. Drittes Heft. Altona, Johann Friedrich Hammerich. 1839". (8°, VI + 248 S.), speziell zu dem Aufsatz „E. T. A. Hoffmann als Musiker. Mit Beziehung auf die bevorstehende Herausgabe seines musikalischen Nachlasses." Von Hieronymus Truhn (S. 66—105).
Der Text beginnt: In des Irtisch weisse Fluten.

6. Duo, extrait des „Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor" par E.-T.-A. Hoffmann (Édité par Champfleury).
= Chapître XIV, S. 314—323 der „Contes posthumes d'Hoffmann traduits par Champfleury . . . Paris, Michel Lévy frères . . . 1856 . . ." (8°, 2 Bll. + III + 324 S.)
Neudruck von 3 I°.

7. [39 Notenbeispiele aus der „Undine".]
8°. 12 S.
Beilage zu der Zeitschrift „Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners" herausgegeben von Hans von Wolzogen. Einundzwanzigster Jahrgang 1898. Siebentes bis neuntes Stück", speziell zu dem Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Oper ‚Undine'" von José Vianna da Motta (S. 267—277).

Weitere Drucke als diese sieben habe ich nicht gesehen. Hoffmann soll jedoch zweimal etwas bei Hans Georg Naegeli in Zürich veröffentlicht haben:

am 27. Oktober in einem Konzert auf, gab dann am 14. November ein eigenes Konzert und sang am 16., 21. und 25. November im Schauspielhause das Röschen in Paesiellos Schöner Müllerin. Zwischendurch wirkte sie noch am 22. und 24. in Konzerten mit.

Arie der Undine

aus der Oper

UNDINE

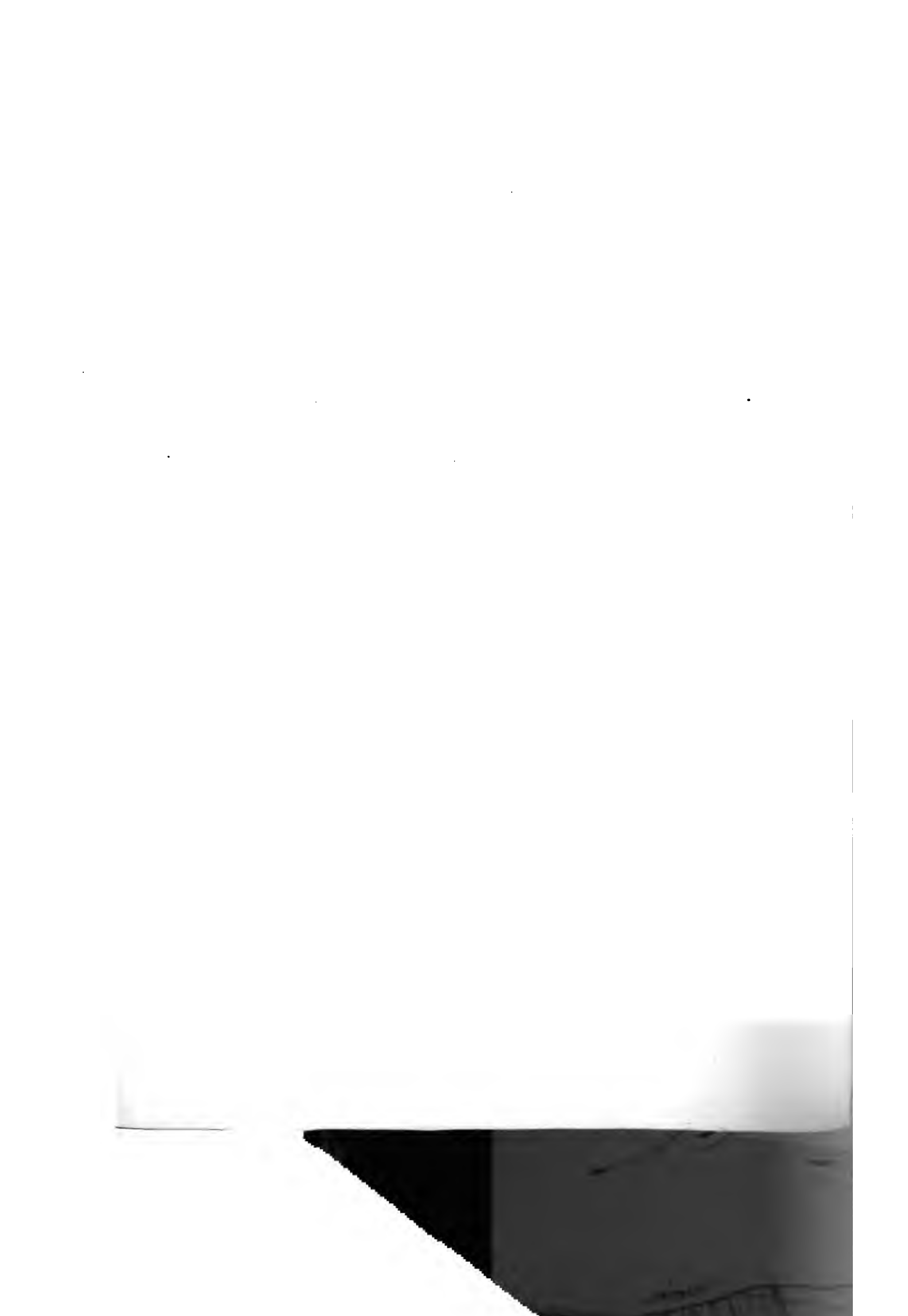
von

E. T. A. HOFFMANN

mitgeteilt von

Hans Pfitzner

 I. 18



Andantino.

Singstimme.

Pianoforte.

Ob. *p* Fag.

Wer traut, wer traut des laun'gen Glü - - ckes Flü - geln bei Spiel und —

Str. *p*

Fest! Ach wer, ach wer, ach wer!

Clar.

Allegretto.

Clar. *dolce* Fag.

Ei, wer sich auf Wel - len hü - geln
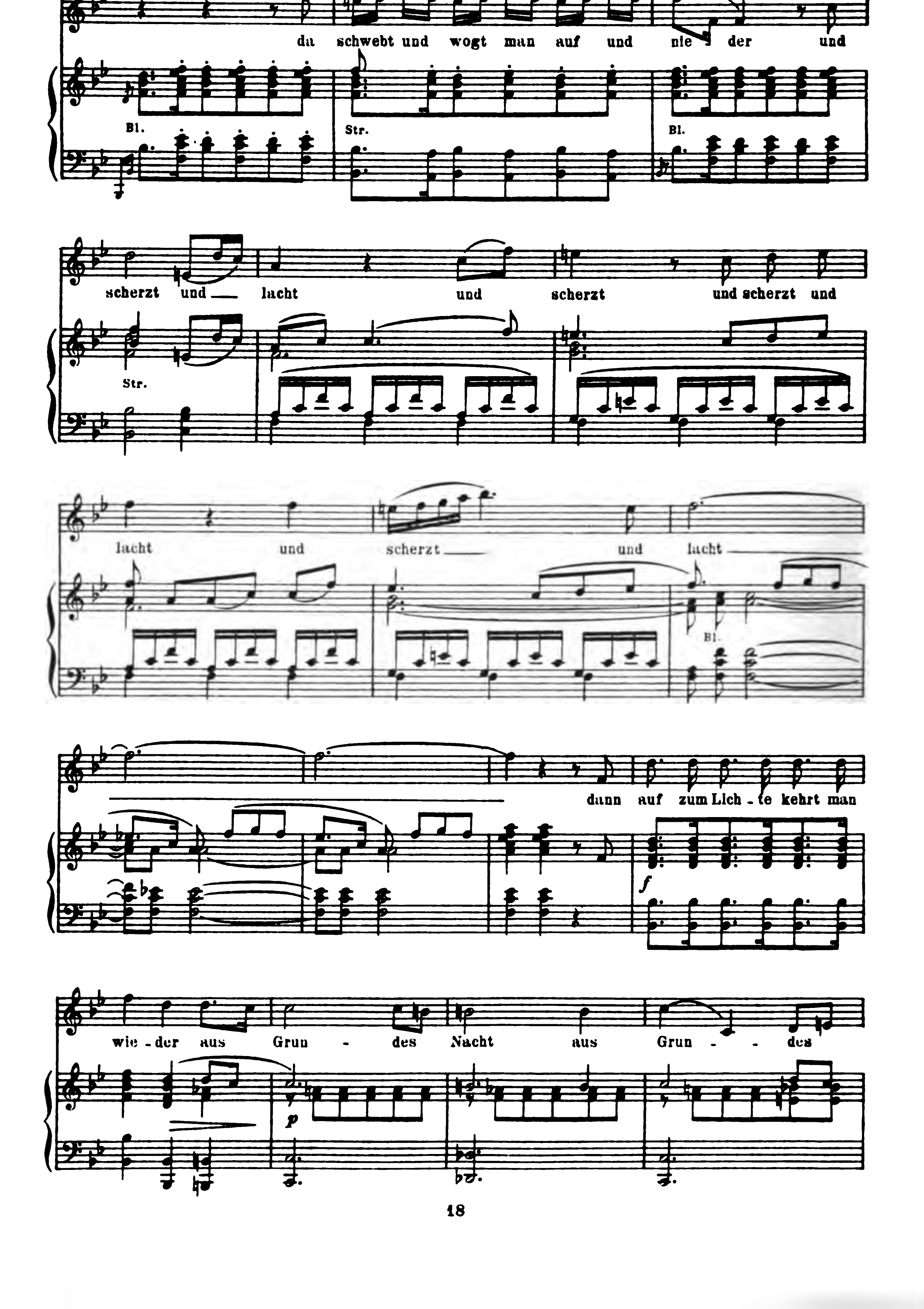
Ob. Fl.
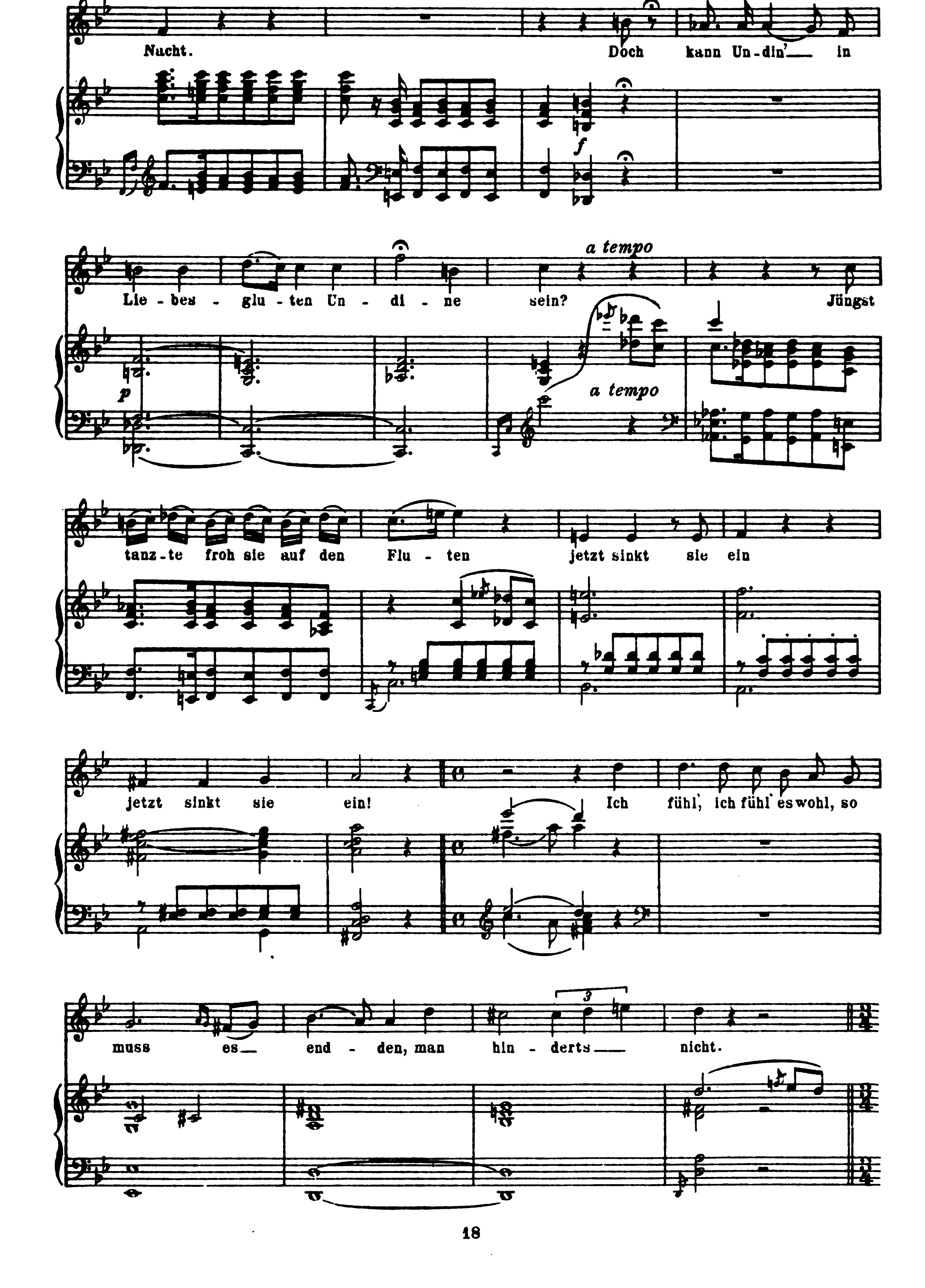
froh schau - - keln lässt
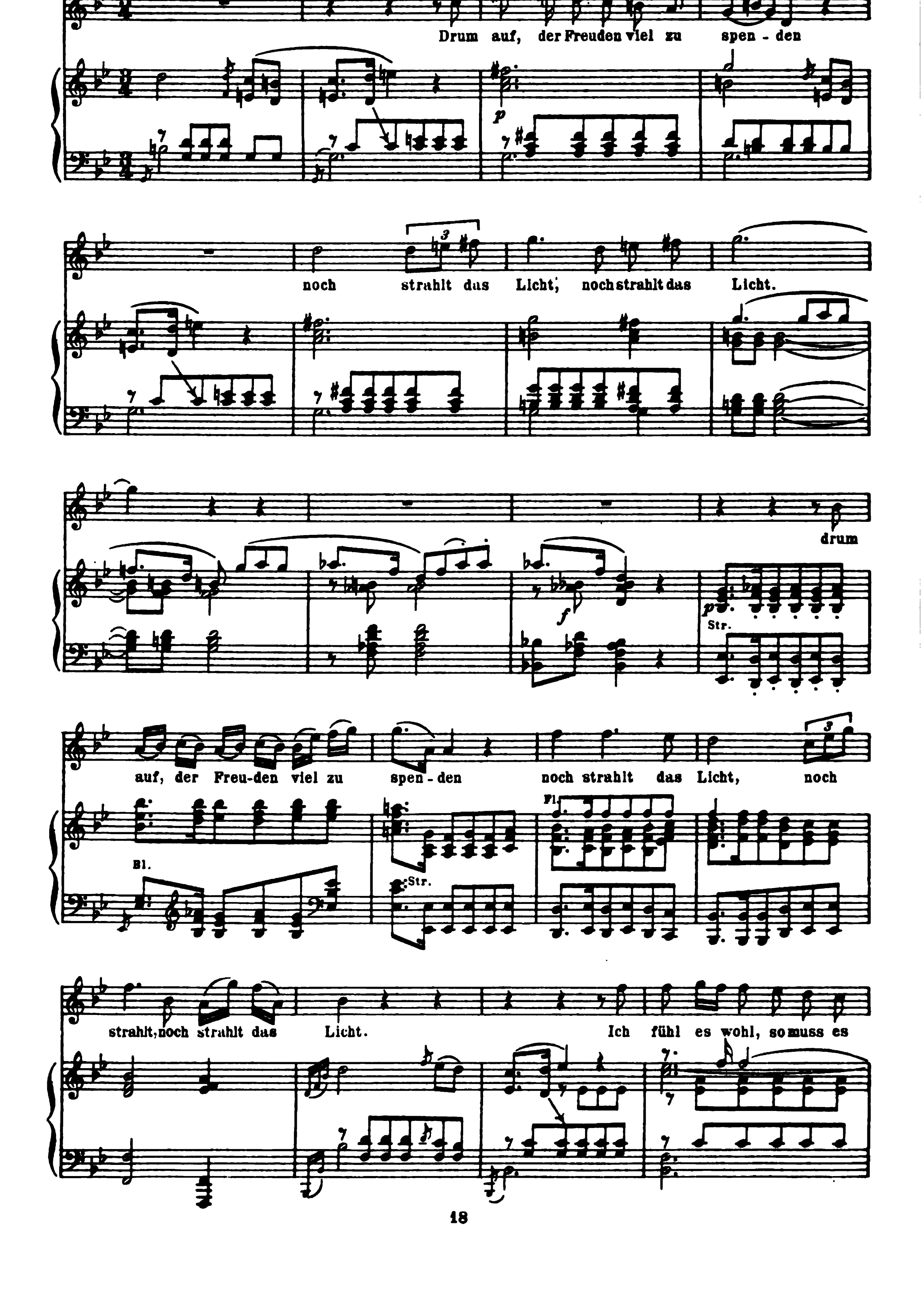
Str.
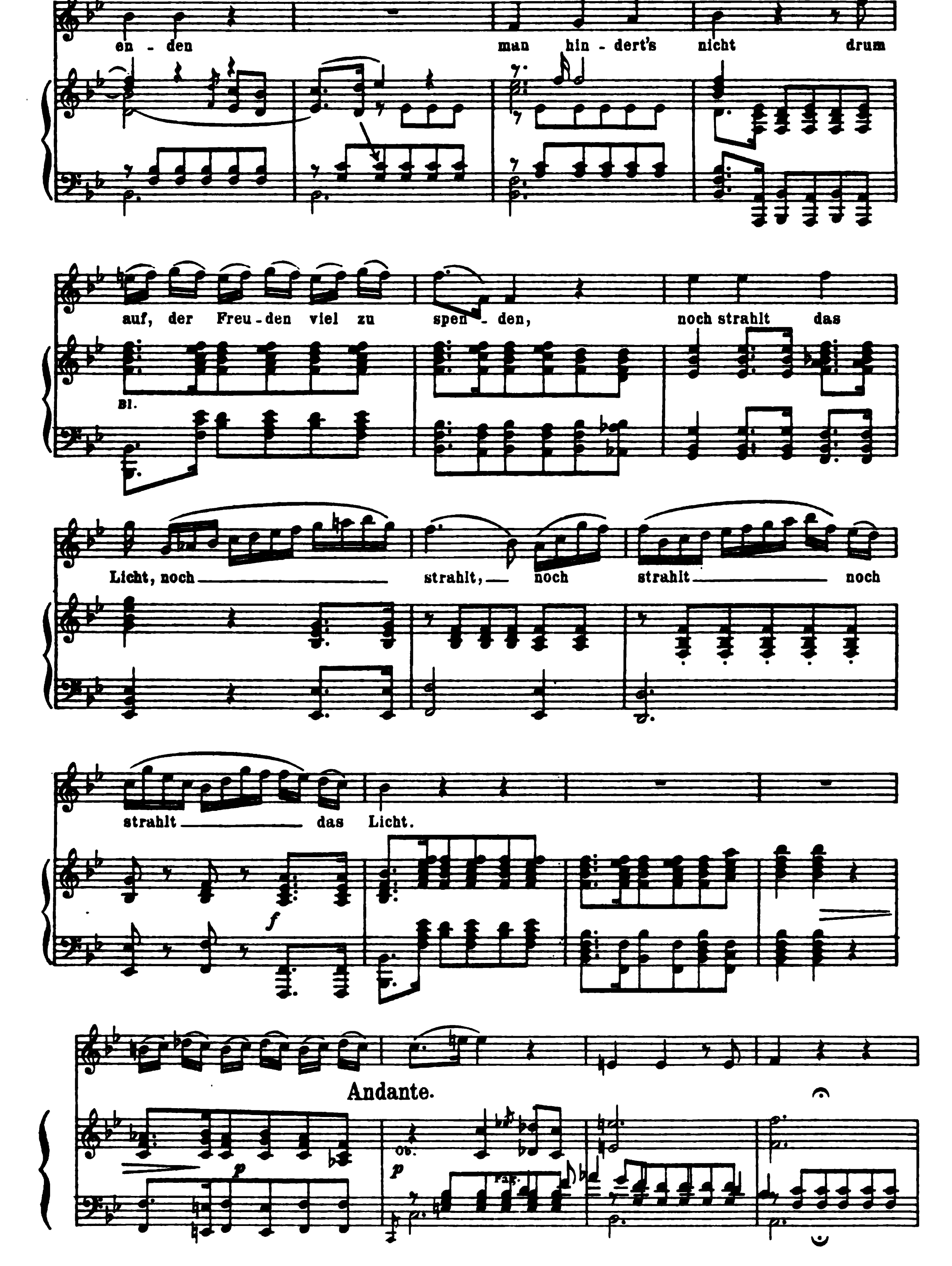
Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.

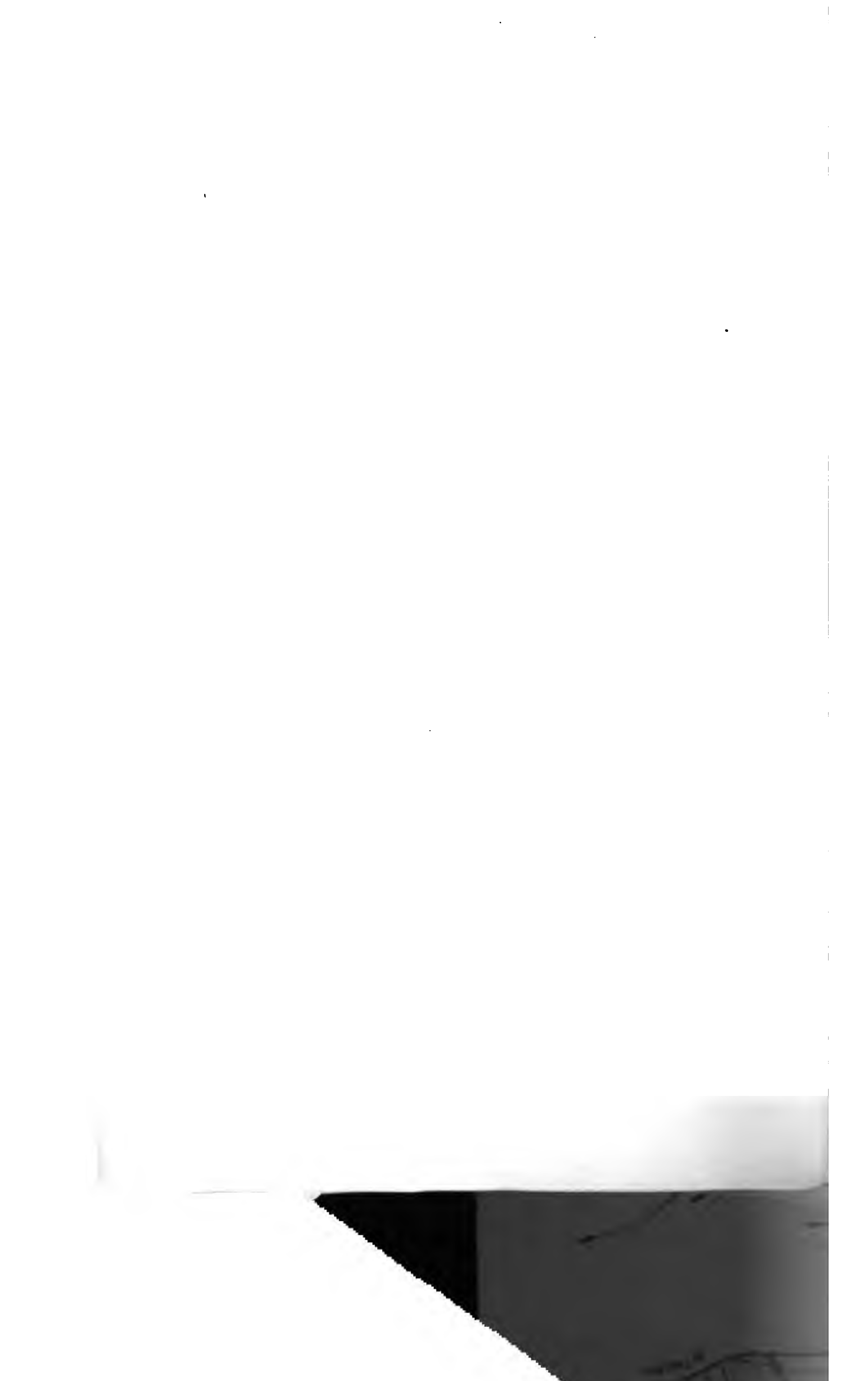



da schwebt und wogt man auf und nie - der und
Bl.
Str.
Bl.
scherzt und lacht und scherzt und scherzt und
Str.
lacht und scherzt und lacht
Bl.
dann auf zum Lich - te kehrt man
f
wie - der aus Grun - des Nacht aus Grun - - des
p


Nacht. Doch kann Un - din' in
Lie - bes - glu - ten Un - di - ne sein?
a tempo
Jüngst
a tempo
tanz - te froh sie auf den Flu - ten jetzt sinkt sie ein
jetzt sinkt sie ein! Ich fühl, ich fühl es wohl, so
muss es end - den, man hin - derts nicht.


Drum auf, der Freuden viel zu spen - den
p
noch strahlt das Licht, noch strahlt das Licht.
drum
f
p
Str.
auf, der Freu-den viel zu spen - den noch strahlt das Licht, noch
Bl.
Str.
Fl.
strahlt, noch strahlt das Licht.
Ich fühl es wohl, so muss es


en - den
man hin - dert's nicht drum
auf, der Freu - den viel zu spen - den, noch strahlt das
Bl.
Licht, noch strahlt, noch strahlt noch
strahlt das Licht.
f
Andante.
p
Ob.
p
Fag.



8. [Zwei oder drei Sonaten.]

Nach einem Berliner Tagebucheintrag hat Hoffmann „Beyde Sonaten abgesendet nebst dem Harfen-Quintett aus C. minor an Naegeli in Zürich den 15. März 1808". Am 10. Mai desselben Jahres schreibt er an Rochlitz: „Hr. Naegeli in Zürich nimmt Sonaten von mir, welche durchgehend thematisch gearbeitet sind, in das *repertoire de clavecinistes* auf" nnd nachher spricht er von den „3 von mir komponirten Sonaten, die Hr. Naegeli ins *repertoire* einrücken will", er schweigt jedoch von dem Harfenquintett, das Naegeli also abgelehnt haben wird.

9. [Canzonetten.]

Hitzig giebt nach Hoffmanns Tagebüchern an, dieser habe 1809 in Bamberg Canzonetten für Naegeli komponiert.

Vielleicht kann ein Leser der „Musik" über diese beiden Naegelischen Verlagsstücke Auskunft geben.

Es besteht Hoffnung, dass bald mehr vorliegt und wichtigeres als bisher. Herr Hans Pfitzner in Berlin beabsichtigt, einen Klavierauszug der „Undine" zu veranstalten und legt in diesem Heft eine Probe daraus vor; Herr Arthur Smolian in Leipzig bereitet einen Neudruck der beiden von Hoffmann selbst herausgegebenen Hefte (oben 2 und 3) vor, und Schreiber dieses wird dem „Kreislerbuch", das in einigen Wochen im Insel-Verlage in Leipzig erscheint, das schöne Agnus dei aus der Missa in D sowie drei kleinere Stücke beifügen.

3.

Trotzdem bleibt noch viel zu thun übrig. Ein Überblick über Hoffmanns gesamtes musikalisches Schaffen wird erst möglich sein, wenn die Quellen zu seiner Biographie vorliegen. Ich bereite seit einem Jahre eine einheitliche Sammlung seines Briefwechsels und der Erinnerungen seiner Bekannten (namentlich Hippels, Holbeins und Speyers) vor. Aus dem bisher gesammelten Material habe ich die vier schönsten Privatbriefe (mit je einer Zeichnung) in der „Insel" vom Februar 1902*) veröffentlicht; hier möchte ich Hoffmanns ersten Brief an den Inhaber der Petersschen Musikalienhandlung in Leipzig, Kühnel, vorlegen, der namentlich interessant ist durch das beigelegte Verzeichnis der Kirchen- und Kammermusik, die Hoffmann bis zum Herbst 1807 komponiert hatte. (Der Brief selbst befindet sich im Besitze des Herrn Georg Hirzel in Leipzig, die Beilage liegt in der von Herrn Rudolf Brockhaus daselbst hinterlassenen Sammlung.)

„Ew. WohlGebohren bin ich durch Herrn Itzig, der so eben von Leipzig komt und der die Güte hatte Ihnen in meinem Nahmen ein Harfen-Quintett zum Verlage anzubieten, bekannt geworden, und ich eile eine Verbindung anzuknüpfen, die mir in jeder Hinsicht äusserst angenehm seyn

*) Auch separat zu beziehen durch Breslauer & Meyer in Berlin.

würde. Sie haben gegen das erwähnte Quintett in *C moll*, das gegründete Bedenken aufgestellt, dass es seiner Schwürigkeit wegen wenig gesucht werden würde, indessen ist die HarfenParthie nicht allein auf dem Piano sehr ausführbar, sondern dieses leztere Instrument macht auch, wie ich mich selbst überzeugt habe, in dem Quintett eine sehr angenehme Wirkung. Man könte daher sagen: Quintett für die Harfe oder das Pianoforte p p und vielleicht würden Sie unter dieser Modalität den Verlag des Quintetts welches, wie ich glaube, wohl sein Glück machen würde, um so mehr übernehmen, als ich übrigens die Bestimmung des Honorars ganz Ihnen überlasse. Nach Hrn. Itzigs Anweisung lege ich ein Verzeichniss solcher von mir komponirter Stücke bey, die sich zum Verlage schicken würden. Auf grössere und vorzüglich auf KirchenSachen werden Sie Sich indessen wohl nicht einlassen wollen; dagegen ist jezt offenbar ein Mangel an neuen Sinfonien und eben so giebt es viele Clavierspieler, die indignirt von den leeren Tiraden der neuern Klavierkomponisten, sich nach etwas das im ältern Styl verbunden mit dem freundlicheren melodischen Schwunge der Neuern gesezt ist sehnen. — Ohne Vorliebe für meine Sachen, der reinen Wahrheit gemäss kann ich behaupten, dass die Sinfonie ad 1., welche oftmahls in dem Conversatorio in Warschau aufgeführt wurde, eine grosse Wirkung gemacht und die Kenner befriedigt hat, und dass eben so die ClavierSonaten 7, 8 in dem eben erwähnten Styl gesezt und und von guten Künstlern mit WohlGefallen gespielt worden sind, beyde Sachen empfehle ich daher Ew. WohlGebohren ganz vorzüglich zum Verlage indem ich mich anzuweisen bitte, ob ich so frey seyn darf sie Ihnen zu übermachen. Die Sinfonie ist nichts weniger als lang, der Aufwand des Stichs würde daher nicht zu gross seyn. —

Unglücklich genug bin ich gewesen so lange an einem Orte verweilt zu haben, der meinem Bekanntwerden um so mehr entgegen war, als eine günstige Lage, und eine gute Ausführung meiner Compositionen mich vollkommen befriedigte und mich ein weiteres Eindringen in die Musikalische Welt nicht sehr angelegentlich suchen liess; jezt hat der Krieg dies alles zerstört, indessen bin ich für mein Bekanntwerden nicht besorgt, da ich in Ew. WohlGebohren, nach allem dem was mir Hr. Itzig gesagt hat, den Mann zu finden hoffe, der ohne Vorurtheil nicht auf den Nahmen, sondern auf die Sache sieht und überzeugt ist, dass diese den Nahmen, an dem der Haufe hängt, unfehlbar schaffen muss. Ich bitte dringendst um eine baldige Antwort und habe die Ehre mit der vorzüglichsten Hochachtung zu seyn:

Ew. WohlGebohren

Berlin
Friedrichsstrasse No 179
d. 27. 8br; 1807

ganz ergebenster Diener
Hoffmann.

Nach Ew. WohlGeb. gütigen mir durch Hrn.. Itzig gegebenen Rathe, habe ich mich dem Hrn. p Rochlitz empfohlen, ich lege den Brief mit der gehorsamsten Bitte ihn baldigst abgeben zu lassen, bey.

[Anlage:]

InstrumentalMusik.

1. Sinfonie in *Es-dur* für das grosse Orchester mit Pauken und Trompeten,
2. Ouverture in *C-dur* } für das grosse Orchester.
3. Ouverture in *D-dur* }
4. Ouverture in *F-dur* für die Kirche (bestehend in einem *Grave* und und einem darauf folgenden fugirten Satz).
5. Quintett für die Harfe oder das Piano in *C-moll.*
6. Quintett für das Piano, 2 Violinen, Bratsche und Bass in *D-dur.*
7. Drey Sonaten für das Piano. (Sie sind nach der ältern Art gesezt und bestehen meistens nur in einer Introduzzione im langsamen Tempo und einem darauf folgenden Contrapunktisch gearbeiteten Allegro. TonArten: *B-moll, F-moll, C-dur.*)
8. Drey andere Sonaten den vorigen im Styl gleich.

VokalMusick.

1. *Missa solemne* für das grosse Orchester mit Trompeten und Pauken.
2. Messe für 2 Soprane, 2 Violinen und Orgel (für ein Norbertiner-NonnenCloster in Pohlen gesezt).
3. Einzelne Motetten, ein *Ave Maria,* ein *Salve regina* und andere vierstimmige kleine Parthien *a capella*, zum Theil leicht auszuführen.
4. Teutsche und italiänische Canzonetten und Duettinen."

Die erwähnte „Musikalische Gesellschaft in Warschau" war am 31. Mai 1805 von 120 Herren und Damen der gebildeten Stände begründet. Den Vorstand bildeten der Oberfiscal Mosqua, der Regierungsrath Hoffmann und der Regierungs-Quartiermeister Kirstein; daneben wurden die nicht ausübenden Mitglieder vertreten durch den Grafen Franz Krasicki und den Major von Lessel. Die musterhaften Statuten der Gesellschaft hat Rochlitz in der Allg. Mus. Ztg. vom 9. und 16. October 1805 auszugsweise bekannt gemacht: es sollten danach in den sieben Wintermonaten von October bis April wöchentlich, in den fünf Sommermonaten monatlich je ein Concert und eine theoretische Vorlesung stattfinden. Hoffmann war vom ersten Tage ab nicht nur zweiter Vorsitzender und damit Secretär und Bibliothecar der Gesellschaft, sondern auch





„Censor“ der theoretischen Vorträge; im Winter 1806/07 war er auch als Dirigent der Concerte thätig.

4.

Zum Schluss geben wir ein Verzeichniss derjenigen Musikhandschriften Hoffmanns, die nachweislich bei seinem Tode 1822 noch vorhanden waren.

Die meisten der nachstehend aufgeführten Manuskripte stammen aus Hoffmanns Nachlass, den die Witwe 1822 an Hitzig zur Aufbewahrung gab*); über den Bestand desselben haben wir Nachrichten von Hitzig und Marx aus dem Jahre 1823, und von Truhn aus dem Jahre 1839 an den oben angeführten Orten. Im Februar 1847 kam alles, was noch beieinander war, in den Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV. und wurde von ihm der Königlichen Bibliothek zu Berlin überwiesen. — Mit Ausnahme der Arie 'Prendi l'acciar ti rendo' (III 6) sind alle Handschriften auf der Berliner K. Bibliothek vom ersten bis zum letzten Strich von Hoffmann's Hand; insbesondere gilt das auch von beiden Niederschriften der „Undine“. (Allerdings hat Hoffmann öfters keinen Titel resp. keine Ueberschrift auf die Manuscripte gesetzt, und das ist dann bisweilen von fremder Hand nachgeholt, und zwar mit den vorweggenommenen Vornamen E. T. A. Wo auch der Titel eigenhändig ist, haben wir ihn in Anführungszeichen gesetzt.)

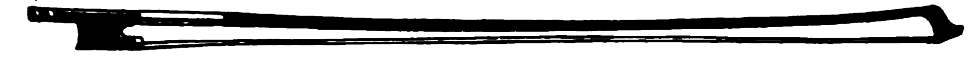
Wir übernehmen von Truhn die Dreitheilung in Kirchen-, Theater- und Kammermusik, ordnen aber die Sachen innerhalb dieser Kategorien nach der Zeit ihrer Entstehung:

I. Kirchenmusik.

1. „Messa 1805.“ (In D-moll, 4 Stimmen mit Orchester; Plock und Warschau 1803/05.) Qu.-Fol., 1 Bl. + 112 S. [Berlin, Kgl. Bibl., No. 1172.]
2. „Overtura (Musica per la Chiesa).“ (Ebenfalls in D-moll, wohl zu der vorigen No. hinzucomponirt; mit dem Datum 4. März 1807.)**) Qu.-Fol., 10 Bll. [Ebenda, No. 1182.]
3. Requiem. (Berlin 1808? In enger Anlehnung an Mozarts Requiem.) [1823 im Nachlass, 1839 nicht mehr; soll in Dresden liegen.]

*) Ueber den litterarischen und persönlichen Theil des Nachlasses referire ich gleichzeitig im „Euphorion“ (Heft 2).

**) Ich möchte die letzte Ziffer der Jahreszahl für eine 7 halten; Ledebur liest 1804, Ellinger und Grisebach 1801. Wenn meine Lesung richtig ist, so ist also von Hoffmanns musikalischen, literarischen und künstlerischen Bemühungen aus seiner Junggesellenzeit nichts auf uns gekommen; und da er erst 1803 begann gelegentliche Tagebuchaufzeichnungen zu machen, so sind wir für seine ersten 26 Lebensjahre in jeder Hinsicht auf seine Briefe an Hippel und auf Hippels Erinnerungen angewiesen, die dadurch doppelt kostbar werden. Alles was wir sonst von ihm kennen und wissen, bezieht sich auf die zweite und kleinere Hälfte seines Lebens, die 20 Jahre von 1802 bis 1822. Es ist nicht unwichtig, sich das gegenwärtig zu halten bei dem Urteil über seine Entwickelung.



4. „Canzoni per 4 Voci alla Capella." (Berlin 1808.) Qu.-8°, 12 Bll. [Berlin, Kgl. Bibl., No. 1187.]
   Enthält sechs Nummern mit folgenden Ueberschriften und Daten:
   I. Ave, in F-dur (27. Juni 1808).
   II. De profundis, in E-moll mit Dur-Schluss (28. Juni 1808).
   III. Gloria Patri, in C-dur (30. Juni 1808).
   IV. Salve Redemptor, in A-moll mit plagalischem Schlag auf der Dominante (4. Juli 1808).
   V. [O sanctissima], in F-dur (6. Juli 1808).
   VI. Salve Regina, in D-moll mit Dur-Schluss (26. Mai 1808).
5. „Miserere posto in Musica da E. T. A. Hoffmann." (4 Stimmen mit Orchester, Bamberg 1809.) Qu.-Fol., 57 Bll. [Ebenda, No. 1173.] (S. o. Druck No. 4.)

II. Oper und Ballet.

1. Die lustigen Musikanten. Singspiel in 2 Akten von Clemens Brentano· Musik von E. T. A. Hoffmann. (Warschau 1804.) 2 Bände kl.-qu.-fol., 176 + 145 S. [In den 80er Jahren von dem Berliner Antiquar Herrn Leo Liepmannssohn an einen Sammler verkauft.]

1a. Orchesterstimmen dazu. [Kamen 1847 mit dem übrigen Nachlass an die Berliner K. Bibl. und sind dort sub No. 1179 verzeichnet, aber nicht aufzufinden.]

2. Musik zu F. L. Z. Werner's Kreuz an der Ostsee. (Warschau 1804/05.) Qu.-Fol., 98 S. [Berlin, K. B., No. 1174.] (S. o. Drucke No. 1 u. 4.)

3. Die ungebetenen Gäste oder der Canonicus von Mailand. Komisches Singspiel in Einem Akt. (Warschau 1805.) [In den 30er Jahren von Hoffmann's Wittwe an die Königlichen Schauspiele in Berlin verkauft.]

4. Liebe und Eifersucht. Oper in drei Akten nach Calderon's „Schärpe und Blume" bearbeitet und in Musik gesetzt von E. T. A. Hoffmann. (Warschau 1807.) 2 Bände qu.-fol., 83 + 142 Bll. [Berlin, K. B., No. 1177.]

5. Der Trank der Unsterblichkeit, eine romantische Oper in 4 Ackten vom Reichsgrafen von Soden, in Musik gesezt von Ernst Theodor Hofman [sic! (zweifelhaft, ob eigenhändig)]. (Berlin 1808.) Qu.-Fol., 253 S. [Ebenda No. 1176.]

5A. (Der Text zur Pilgerin, Prolog von Hoffmann zu einer Festvorstellung in Bamberg 1808. Nur die drei letzten Blätter vorhanden; vielleicht fehlt davor nur Ein Blatt. Mit der bekannten Stelle „Ich ging — ich flog — ich stürzt' in ihre Arme!" [Im Besitze der Frau Emma Ribbeck in Leipzig.])

6. Musik zu dem Drama Julius Sabinus vom Reichsgrafen Julius von Soden. (Bamberg 1811?) Nur die ersten beiden Akte: qu.-fol., 50 Bll. Ausserdem der vollständige Text von Schreiberhand mit vielen Zusätzen Hoffmanns: 4°, 34 Bll. [Berlin, K. B., No. 1175.]

7. Arlequin. Ballet. (Bamberg 1811 ?) Qu.-Fol., 60 S. [Ebenda, No. 1180.]

8. Undine. Oper in 3 Acten von Hoffmann. (Bamberg, Dresden und Leipzig 1812/14.) Reinschrift. 3 Bände. I: 224 S. qu.-fol. II: 194 S. qu.-fol. III: 8 S. qu.-4° + 128 S. qu.-fol. Dazu sämmtliche Orchesterstimmen. [Wurde 1865 von der Bibliothek des Berliner K. Opernhauses an die K. Bibl. abgegeben; die Partitur führt daselbst die No. 10720.] (S. o. Druck No. 7.)

8a. Brouillon dazu. 3 Bände qu.-fol. I: 174 S. II: 162 S. III: S. 19—115. [Berlin, K. B., No. 1178.]

8b. c. (Text dazu in Fouqué's Niederschrift und in Hoffmann's Abschrift. Letztere führt den Titel „Undine, eine ZauberOper in drey Aufzügen von Friedrich Baron De la Motte Fouqué in Musik gesezt von E. T. A. Hoffmann. 4°, 51 S. [Beides in Leipzig, im Besitz der Frau Emma Ribbeck.])

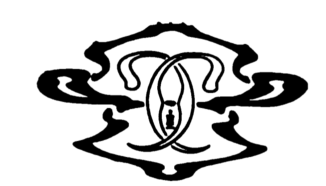


III. Kammermusik.

1. Quintett in C-moll für Harfe, 2 Violinen, Viola und Violoncell. (Plock oder Warschau, 1802/06.) Qu.-Fol. Partitur: 15 Bll, Stimmen: 9 Bll (Harfe 4, erste Violine 2, die übrigen Instrumente je 1). [Berlin, K. B., No. 1185.]
2. „Sinfonia" in Es-dur für grosses Orchester. (Warschau 1804/07.) Qu.-Fol., 83 S. [Ebenda, No. 1181.]
3. Grand Trio in E-dur für Pianoforte, Violine und Cello. (Bamberg 1809.) [Noch 1839 im Nachlass; 1847 nicht mit auf die K. Bibl. gekommen.]
4. Quartett 'O Nume che quest' anima' für Sopran solo, zwei Tenöre und Bass. (Bamberg 1808/13.) Qu.-Fol., 2 Bll. [Berlin, K. B., No. 1186.]
5. „Duettini italiani composti da E. T. A. Hoffmann." (Bamberg 1812.) Qu.-4°, 10 Bll. [Ebenda, No. 1188.] (S. o. Drucke No. 3. 6.)
6. Recitativo ed Aria 'Prendi l'acciar ti rendo' per il Soprano, due Violini, due Oboe, due Clarinetti, Flauto, due Fagotti, due Corni, Viole, Violoncello e Basso, di E. T. A. Hoffmann. (Bamberg 1812.) Qu.-Fol., 10 Bll. [Ebenda, No. 1184.]
7. Ebensolche Arie 'Mi lagnero tacendò'. (Bamberg 1812.) [1823 im Nachlass, 1839 nicht mehr.]
8. Sechs Männerchöre für die jüngere Liedertafel in Berlin. (Berlin 1819/22.) [Wo?] Folgende Lieder:
   1. v. Ahlefeld, Trinklied: Tafel halten bei drei Speisen.
   2. — — Wir trinken Wein.
   3. Fr. Förster, Türkische Musik: Ein Kaiser einst in der Türkei.
   4. — Walpurgisnacht: Wir schliessen das Haus.
   5. Fouqué, Lied: Ach warum weiter, du fliehende Welle.
   6. Hoffmann, Katzburschenlied: Ecce quam bonum.

Ferner aus unbestimmter Zeit:

9. Ein Quatuor. [1823 im Nachlass, 1839 nicht mehr.]
10. Vier Clavier-Sonaten, und zwar 2 in F-moll und F-dur, 8 Bll. Fol., 2 in F-moll und Cis-moll, 7 Bll. qu.-fol. [Beide Hefte in Berlin, auf der K. B., sub No 1183.]
11. Einzelne Lieder und Canzonetten ausser den genannten [1839 noch im Nachlass, 1847 nicht mit auf die K. B. gekommen], darunter 1 Bl. „In des Irtisch weisse Fluthen" für 1 Singstimme und Pianoforte (s. oben Druck No. 5).





Es geht uns wieder einmal gut in Wien — wir haben etwas, worüber wir uns erbittert streiten können, dem wir mit der erstaunlichen Energie unserer theoretischen Meinungsverschiedenheiten alles unterschiedliche Böse weissagen und nichts Gutes zutrauen — wir haben die vergnügliche Erwartung der neuen Meisterschule im Konservatorium.

Wenn der alte Bühnenaberglaube von der heilkräftigen Wirkung eines gediegenen Gezänks bei den Vorbereitungen sich auch auf diese Pflanzstätte der Kunst übertragen lässt, so muss die Meisterschule eine glänzende Zukunft vor sich haben, denn von wütenderem Streit und Hader wird selten eine neue Einrichtung empfangen worden sein, noch ehe sie ins Leben getreten. Vorbereitet wurde sie gewissermassen in der Stille der Nacht — im Sommer, wo alles schläft, ging man ganz leise daran, den Boden für sie frei zu machen; und die Öffentlichkeit — wie man sagt war darunter auch der Direktor des Konservatoriums — wurde erst durch das Wutgeheul aufmerksam, das plötzlich aus dem Lehrkörper hervordrang und sich zu einem Hagel von Entlassungsgesuchen verdichtete. Sofort spaltete sich die Schar der Zeitungsleser, die gar nichts wussten, als was sie eben in ihrem speziellen Blatt gelesen hatten, in zwei Parteien, welche ganz gleichmässig durch Heftigkeit ersetzten, was ihnen an Sachkenntnis abging — hie Meisterschule! — hie Schlendrian! — unnötig zu sagen, dass die letztere nie genug verehrte Autorität die weitaus grössere Anhängerzahl aufwies.

Man ereiferte sich in heiligstem Pietätspathos über das Unrecht, das alten, verdienten Lehrern angethan wurde, indem man ihnen plötzlich von aussen herein einen neuen Mann mit höherem Rang und höheren Bezügen über den Kopf setzte. Das wäre ja auch ganz schön und lobenswert. Aber, abgesehen davon, dass so traurig oft die gepriesenen Verdienste nur darin bestehen, eine möglichst lange Reihe von Jahren auf einem Platz sitzen zu bleiben — ist denn diesen verdienstvollen Männern thatsächlich etwas angethan worden? Das ist die Frage.

Das Konservatorium hatte gewiss eine sehr gute Klavierschule, in welcher tüchtige Leute herangebildet wurden. Die Absolventen waren durchschnittlich sehr gute Klavierspieler, nur dass sie alle zu dem gleichen, seelenlosen Bravouranschlag gedrillt waren, der den Eindruck hervorrief,



in der Form erstarrt zu sein, während der Geist sich verflüchtigt hatte. Mir war an allen eben flügge gewordenen Konservatoriumspianisten, wo mir einer unterkam, immer aufgefallen, dass sie nie etwas anderes als technische Bravourstücke spielten und dass sie gar keine Freude an ihrer Musik zu haben schienen. Das mag Einbildung sein, der Irrtum einer übersensitiven Subjektivitätsforderung, es mag im Wesen einer solchen Schule, im Wesen des Schülermaterials liegen, denn wie viele Künstlerseelen finden sich denn unter den zahllosen Künstlern? — Von denen ganz zu schweigen, die es zu sein glauben. Thatsache ist, dass sehr gute Klavierspieler aus dem Konservatorium hervorgingen — und dass nie ein grosser Virtuose unter ihnen war. Wer in Wien daran denken konnte, jemals zu den Auserwählten gezählt zu werden, der pilgerte zu jener Stätte, zu der die Wallfahrten der Pianojünger aus allen Weltteilen nie aussetzten — zu Leschetitzky — und war unter den Absolventen des Konservatoriums einer oder eine, die sich zu höherem Flug befähigt glaubten, dann holten diese sich eben die Schwungkraft noch nachher bei dem grossen Alten in Währing. So war es ja auch ganz gut, und da Wien den grössten Meister des Klavieres besass, so brauchte es sich nicht darüber aufzuregen, ob derselbe nun am Karlsplatz wirkte oder im Cottage. Aber im Laufe der Jahre war Theodor Leschetitzky ein alter Mann geworden und schliesslich ein sehr alter Mann. Die Zeit seiner Lehrthätigkeit kann nicht mehr lange bemessen sein, und wenn seine Thüren sich den Schülern schliessen, so ist die grosse Wiener Klavierschule tot. Sollte man sie sterben lassen um ein paar „Verdienstvolle" nicht zu ärgern? Denn dass sie von den gegenwärtigen Lehrern des Konservatoriums nicht auferweckt werden würde, stand unverbrüchlich fest; und so dachte man wohl daran, bei Zeiten vorzubauen.

Hier kommen wir zu dem ewigen und unheimlichen Rätsel dieser Evolution, denn seit wann ist es erhört, dass bei irgend einer Institution ohne äusseren Anstoss an leitender Stelle ein Mangel oder eine Gefahr bemerkt worden wäre und in rationeller Weise Abhilfe geschaffen? Dieser Punkt ist geeignet, die ernstesten Befürchtungen für dieses Wunderkind, die Meisterschule, aufkommen zu lassen, denn was auf so unerklärlich-widernatürliche Weise zustande gekommen — kann das von gutem sein? Einstweilen sieht's aber wirklich so aus, als habe man die ganze Situation zielbewusst erwogen und nach ihren Anforderungen gehandelt. Es musste ein Erbe gefunden werden für Leschetitzkys Ruhm, man hielt Umschau unter den ganz Grossen und so spann sich ein Faden zu Emil Sauer, der in den letzten Jahren ziemlich unbestritten im Wiener Konzertsaal den ersten Platz unter den Pianisten eingenommen hatte.

Dass dieser nicht zu gewinnen war unter denselben Bedingungen, wie die andern, ist sonnenklar, auch muss über den Meistern stehen, wer

Meister heranbilden soll. In Anbetracht des Umstandes, dass er erst hierhergezogen werden muss, wo die übrigen schon ansässig waren, dass er sich verpflichten musste, keine Privatstunden zu geben, während die andern, auf Grund ihrer Konservatoriumstellung, aus teuer bezahltem Privatunterricht ein bedeutendes Einkommen bezogen, sind die viel beschrieenen 14000 Kronen durchaus nicht horrend zu nennen. Mit seltener Einhelligkeit wurde ferner von allen Gegnern der Meisterschule ins Treffen geführt, dass man doch gar nicht wisse, ob dieser Herr Sauer denn überhaupt imstande sei, zu lehren, ob er bei aller eigener Virtuosität imstande sei, Virtuosen heranzubilden. Das ist unleugbar richtig — das weiss man nicht. Dass aber die Herren Epstein, Schenner etc. es nicht können — das weiss man. So muss eben ein anderer gesucht werden, und der Erfolg des Versuches ist abzuwarten. Einstweilen spricht nichts dagegen und vieles dafür, und ich glaube, dass eine persönliche Meisterschaft auf künstlerisch veranlagte Naturen an sich einen gewaltigen Einfluss ausübt, dass starke Talente ganz anders arbeiten unter den Augen eines Künstlers, der seiner Kunst die ganze Welt erobert hat, als unter einer vielleicht pädagogisch viel richtigeren Leitung, der das Prestige des Weltruhms fehlt und deren Vertreter so lange von der Öffentlichkeit zurückgetreten sind, dass ihre Virtuosität — wo sie überhaupt vorhanden war — ganz in Vergessenheit geraten ist. In der Kunst wirkt das Gefühl Wunder und ein grosser Künstler wird den empfänglichen Schüler zu flammendem Kunstempfinden begeistern können, das der tüchtigste Lehrer nicht in ihm hervorrufen kann. So kann es sein — also darf man darauf hoffen. Das scheint „man“ in seiner unheimlichen Zielsicherheit auch gemeint zu haben; nachdem die Legion von Demissionserklärungen mit der gebührlichen Aufforderung, sich durch mässige Konzessionen umstimmen zu lassen, beantwortet und diese zurückgewiesen war, wurden sämtliche Demissionen schlankweg genehmigt und fast die ganze Klavierschule mit neuen Lehrkräften besetzt — alles so einfach und ohne Lärm, als ob das Natürliche auch das Selbstverständliche wäre!

Als Resultat dieser einschneidenden Palastrevolution hatten wir in unser Musikleben nun eine neue Persönlichkeit gewonnen, die uns quält und reizt, sich mit ihr auseinander zu setzen. Und die Wiener hatten wieder einmal Gelegenheit, sich in leidenschaftlicher Missbilligung zu ergehen und der drolligen Schattenseite der impulsiven Wiener Natur zu fröhnen, deren Wonne das rasendste Räsonnieren als Selbstzweck bildet. Die Persönlichkeit Sauers plastisch zu erfassen, ist nicht ganz leicht, erstens tritt er mit seiner Person so wenig hervor und dann widerstrebt dieselbe den scharfumrissenen Strichen. In den Mauern, wo Richters Wucht und Mahlers Impetuosität das Publikum persönlich beherrschte und bannte, gleitet er gewissermassen hinein, wie von einer dienstbaren Macht ge-



tragen. Wie ein Bahnbrecher sieht er nicht aus, der bartlose, schmale Herr mit den pendelnden Gliedmassen. Aufzwingen ist wohl nicht seine Art — und doch hat er sich die civilisierte Welt erobert, welche doch sonst nur der rücksichtslosen Gewalt weicht, der Gewalt eines Temperaments, einer Persönlichkeit oder einer Manier. Es wäre nun gar zu interessant, zu wissen, wie das zuging, und um es zu ergründen, greift man zu seinem vor Kurzem erschienenen Buche: „Meine Welt, Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst und meines Lebens".*)

Von den Geheimfächern werden uns aber in diesem Buche nicht viele eröffnet, so interessant es sich liest. Was ihm begegnet ist und was er gesehen, von der ersten Kinderzeit bis jetzt, das erzählen uns diese Blätter, aber sie bleiben uns schuldig, wie er es sah und erlebte. Es sickert nichts durch von dem heissen, roten Blut, das z. B. durch jede Zeile pulsiert, die Bülow geschrieben und in elektrischen Funken zum Leser überspringt. Hier erhalten wir nur Einblick in die umgebenden Schicksale, der innere Mensch wird uns nicht preisgegeben. Das aber wäre die Aufgabe einer Selbstbiographie, denn das Geschehliche in einem Menschenleben kann auch von andern geschildert werden. Immerhin aber hat es seinen Reiz, den Lebensgang einer Weltberühmtheit, die auf ihrem Zenith steht, von der kompetentesten Seite aufgezeichnet zu sehen, und wie gesagt, es liest sich fesselnd und vergnüglich.

Das Buch geht bis auf die Grosseltern zurück und lässt uns Milieu und Atmosphäre kennen lernen, aus welchen das Leben des Helden hervorwuchs. Es schildert die ersten Kinderjahre, die ersten Klavierstunden bei der Mutter, welche selbst eine hervorragende Pianistin war, aber bei ihrem Söhnchen anfänglich auf eine kräftige Abneigung und — nach dessen eigener Aussage — grossen Mangel an Talent für ihr Instrument stiess. Dann sehen wir das langsame Erwachen der Neigung, die neben dem Gymnasium immer den zweiten Platz einnehmen muss, bis zur völligen Hingabe an die nunmehr heiss und einzig geliebte Kunst, zu welcher die Eltern erst nach einem unbedingt bejahenden Urteil Rubinsteins ihre Zustimmung gaben. In der Schilderung dieser Sturm- und Drangjahre, wie in den späteren Erlebnissen, ist wenig subjektives Leben, aber das Objektive ist oft plastisch und mit scharfen Umrissen gezeichnet. So findet sich viel des Interessanten in der Moskauer Periode, die Lehrjahre bei dem gewaltigen Nicolaus Rubinstein, zu dem der Schüler mit einer unbegrenzten Ehrfurcht aufsieht, wie er sie im Laufe seiner Erzählungen keinem anderen mehr zu teil werden lässt, auch nicht dem berühmteren Bruder Anton, dessen Urteil seine Laufbahn entschieden hatte und ihm die Thüren der Schule des gefürchteten Nicolaus geöffnet. Ebenso scharf und kühl be-

*) Berlin und Stuttgart, W. Spemann.





EMIL SAUER



I. 18



rührt die Schilderung der Studienzeit des schon flügge gewordenen Virtuosen bei Liszt, welche ein anschauliches und keineswegs weihrauchverdunkeltes Bild des Treibens in Weimar um die Person des alternden Halbgottes giebt. Was ich aber mit tiefem Eindruck an diesem Buche als das Beachtenswerte, von besonderer Bedeutung empfand, das ist die einfache, nüchterne Schilderung der furchtbaren Hemmnisse und Schwierigkeiten, zwischen denen dieser seither unter Huldigungen fast erdrückte Künstler sich durch lange Jahre der Obskurität gearbeitet hat. Da legt einmal einer von den Gefeiertesten laut und unumwunden Zeugnis ab, dass das grösste Talent und das grösste Können wehrlos ist gegen die Macht der blöden und feindlichen Umstände und führt die thörichte und hartherzige Fabel ad absurdum, von dem Talent, das sich selbst durchsetzen muss und keiner Förderung bedarf. Das Zeugnis ist unwiderleglich, denn da kann keiner kommen mit dem achselzuckenden Einwand, dass es eben an Können und Begabung gefehlt haben wird, denn die Bewunderung der ganzen Welt hat diese seitdem glänzend bescheinigt. Man kann auch nicht von dichterischer Übertreibung sprechen, denn der es erzählt, hat es selbst erlebt vor gar nicht so langer Zeit und er spricht davon nüchtern und thatsächlich, ohne im geringsten diese Zeit prosaischer Bedrängnis mit einem romantischen Schimmer umkleiden zu wollen. Es ist eine unwillkürliche Bitterkeit, die durch die Bemerkung hervorblitzt: „Ich spielte meine paar Stücke, weiss Gott, nicht schlechter, eher besser als heute, wo die Menge so gnädig ist, Gefallen an mir zu finden," und etwas weiter: „Ja, der grossen Massen Urteilslosigkeit ist mitunter komisch, — wenn sie nicht gar so traurig wäre!".

Und wie viele Talente, zu Höchstem berufen wie dieses, zerschellten an den Klippen dieser traurigen Lächerlichkeit, ehe ein blödes Ungefähr sie wahllos ans Ufer trüge, wo das „untrügliche Kunstgefühl" der Menge die Glücklicheren als die einzig Auserwählten unter Weihrauch erstickt! — Ich kann mir nicht denken, dass man sich aus dieser „seiner Welt" die richtigen Masse zum Verständnisse des Menschen, das heisst der künstlerischen Erscheinung Emil Sauer holen kann, denn was uns aus diesem Buch entgegentritt scheint uns ganz anders auszusehen, als der Künstler, den wir aus den Konzertsälen kennen. Man würde sich das Bild eines kühlen, überlegenen Verstandesmenschen vorstellen und der, der da mit etwas schlenkernden Bewegungen aufs Podium tritt, sieht aus wie ein versonnener Träumer, ein Gelehrter, der aus der Studierstube plötzlich in das grelle Licht tritt und, ohne sich imponieren zu lassen, nicht recht weiss, was diese Menschen und der ganze Apparat eigentlich sollen. Die ganze Gestalt mit dem bartlosen, feinen Kopf steht zwischen Schiller und dem jungen Brahms, wie er auf Bildern von ehemals zu sehen ist. In dem Gesichtsausdruck und den Bewegungen ist etwas Gedankenvolles — in sich





Gekehrtes, und auch in den seltenen Momenten wo er von der Klaviatur aufblickt und die Augen nach oben wendet, liegt nichts von Ekstase oder Siegesrausch in seinen Mienen, es ist, wie wenn er einer Frage nachsänne, die ihm eben aus den Tasten aufgestiegen ist, etwas Gutgekanntes, das er im Augenblick nicht zu nennen weiss. In seiner Haltung ist nichts von Pose, wenn die grosse Schlichtheit nicht als solche empfunden wird — nichts was z. B. an die gekünstelte Rubinstein-Imitation erinnert, die bei Mark Hambourg so aufdringlich und verstimmend wirkt, dass man erst diesen Eindruck überwinden muss, um der Virtuosität gerecht zu werden. Das erste Empfinden, welches Emil Sauers ganzes Wesen hervorruft, ist das eines grossen, milden Ernstes. Es liegt etwas Behutsames — ich möchte fast sagen Stilles in seinem Auftreten und seiner Kunst, das durch seine absolute technische Herrschaft noch unterstützt wird. Man hat nie den Eindruck einer Anstrengung — es sieht so furchtbar leicht aus, wenn er spielt. Auch im höchsten Affekt, wenn der Kopf mit der krausen Mähne sich zu schütteln beginnt, ist es nicht die wilde Bestie, die zum Vorschein kommt — nicht wütender Löwe, eher ein in Eifer geratender Leonberger in der Glorie seiner gebändigten Kraft. — Von seiner Kunst — seiner Technik, seinem Riesenkönnen, seiner edlen Auffassung und Wiedergabe aller grossen Tonwerke ist in Hunderten von Kritiken überall erschöpfend zu lesen gewesen — wir möchten wissen, was wir von der künstlerischen Persönlichkeit und von dem Lehrer zu erwarten haben, müssen uns aber einstweilen mit Mutmassungen begnügen. Eines ist gewiss, dass Sauer nicht der Mann der grossen Trommel ist. Man hört absolut nichts von seinen persönlichen Bewegungen, man erzählt sich keine Anekdoten von ihm, die Zeitungen bringen in ihren Sonntagsplaudereien keine Berichte über seine privaten Gewohnheiten — man liest überhaupt nichts über sein ausserkonzertliches Thun und Lassen, als dass Herr Professor Sauer angekommen oder abgereist sei. Das stimmt vollkommen zu seiner ganzen Erscheinung, aber giebt keinerlei Anhaltspunkt zu Kombinationen oder Voraussetzungen. Wir haben eine neue Grösse für unser Musikleben gewonnen, aber sie wandelt einstweilen unsichtbar zwischen uns und wir müssen abwarten, bis wir sie aus ihren Thaten erkennen können und sehen, ob der grosse Pianist, der als Stern in einzelnen Konzerten auftaucht, uns mehr zu geben hat als seine eigene, persönliche Kunst. Wir wollen uns bemühen geduldig zu warten, bis die Meisterschule sich entfaltet und geklärt haben wird und Erfolge ihrer Thätigkeit ans Tageslicht gelangen können, aber unsere Spannung ist natürlich sehr gross, ob Emil Sauer der rechte Mann ist für das Werk, ob er fortsetzen wird was Leschetizky geschaffen.



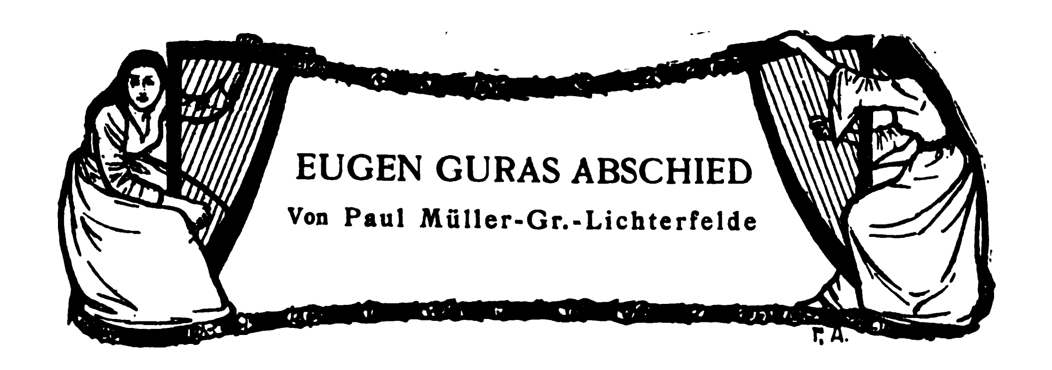
Gebr. Lützel, München phot.



I. 18

EUGEN GURA





EUGEN GURAS ABSCHIED

Von Paul Müller-Gr.-Lichterfelde

> Volk und Knecht und Überwinder,
> Sie gestehn zu jeder Zeit:
> Höchstes Glück der Erdenkinder
> Sei nur die Persönlichkeit.

Dieser Spruch Goethes findet auch auf den reproduzierenden Künstler Anwendung, den doch seine Thätigkeit darauf hinzuweisen scheint, dass er seine Persönlichkeit aufzugeben habe. Das Geheimnis des echten Erfolges beruht für den nachgestaltenden Künstler darin, dass er sich über seine Individualität soweit klar werde, um in allen seinen Darbietungen er selbst, d. h. wahr zu bleiben. Danach wird er sein Arbeitsfeld zu wählen haben, und nur dann werden seine künstlerischen Leistungen zu Herzen gehen.

Solch ein echter Künstler war es, der am 11. April d. J. in der Berliner Philharmonie stand, um Abschied zu nehmen — Eugen Gura. Seit fünfzehn Jahren kam er jeden Winter zu uns nach Berlin, und an die sechzigmal hat er uns durch seine Kunst erhoben und erfrischt. Ein eigener Zauber ging von seiner Persönlichkeit aus: man war ihm sofort gut. Man ging zu ihm, nicht wie man in ein Konzert geht, sondern wie zu einem Freunde, bei dem man sich's behaglich macht und sagt: So, nun mach mir mal recht was Schönes vor. Und eine heitere, warme Behaglichkeit durchströmte uns: man fühlte sich zu Hause, man sprach mit dem fremden Nachbar, es kam eine Art ganz unmoderner Verbrüderungsstimmung ins Publikum; da kamen manchmal einem alten weissköpfigen Herrn, der vielleicht als Schüler zu Loewes Füssen gesessen hatte, die Thränen in die Augen, wenn Gura den Archibald bitten oder den Nöck weinen liess, der nicht in den Himmel kommen soll, weil er ein alter Heide ist.

Ja, die Löweschen Balladen! Mancher andere hat sie auch gesungen, aber keiner hat so wie er die Seele dieser Stücke zum Ertönen gebracht. Er konnte in ihnen seine eigene Natur sprechen lassen, die Treuherzigkeit, den männlichen Ernst, die Schalkheit und — die Sentimentalität, die in ihm steckt, wie in diesen Schöpfungen Loewes. Man hat vielfach, und nicht ganz mit Unrecht, auf die Trivialitäten hingewiesen, die sich in Loewes Balladen finden: wenn Gura sie sang, verschwand die Empfindlichkeit dagegen: es wirkte alles so selbstverständlich, es musste so sein.



Und dazu kam nun Guras Kraft der plastischen Darstellung. Ich meine nicht die Zuhilfenahme äusserer Mimik, womit er sehr sparsam war, (er sang ja nie ohne Noten), sondern die Fähigkeit, die dargestellte Person vor dem inneren Auge des Hörers erstehen zu lassen. Wer wird sie vergessen, der sie einmal erlebt, den schnurbartstreichenden Trompeter des Prinzen Eugen, den greisen Woiwoden in flatterndem Gewande, den Büsser Gregor auf dem Klippeneiland, den preussischen Grenadier, eine echte Menzelsche Gestalt, und so manche andere! Da sassen wir vor ihm, und der grosse Saal schwand zur kleinen Stube zusammen; und wie Kinder bei der märchenkundigen Grossmutter schmiegten wir uns an ihn und lasen ihm die tönenden Worte von den Lippen und fürchteten uns, wenn es gar zu schauerlich wurde, und horchten mit der Nachtigall in der Sternennacht den Tönen des herzensguten Nöck, der sich doch nochmal in den Himmel singen wird, wenn er es wirklich so schön kann wie Meister Gura. Die Loeweschen Balladen bildeten den eisernen Bestand seiner Programme. Guras Verdienst ist es, dass diese köstlichen Denkmäler deutscher Kunst überall, wo gesunde Musik getrieben wird, sich Hausrecht erworben haben.*)

Aber auch die Lyrik im engeren Sinne hat er eifrig gepflegt. Seiner Eigenart sagten solche Stücke am meisten zu, in denen er seine Fähigkeit, Gestalten hinzustellen, bethätigen konnte. Nächst Loewe sind hier die beiden grössten Lyriker des 19. Jahrhunderts zu nennen: Franz Schubert und Hugo Wolf, deren kerngesunde Kunst Guras Empfinden am nächsten lag. Ich erinnere hier nur an Schuberts „Prometheus" und Wolfs „Begegnung" (Mörike) und „Biterolf" (Scheffel). Je mehr aber der lyrische Ausdruck eines Dichters und eines Komponisten an Sinnlichkeit und Gesundheit verlor, um so fremder fühlte sich Gura ihm gegenüber, um so eher versagte seine Gestaltungskraft. Ich gestehe offen, dass ich mir aus seiner Interpretation etwa der Schumannschen „Dichterliebe" oder gar eines so schwindsüchtigen Stückes wie „Resignation" nie viel habe machen können. Chacun a les défauts de ses vertus. Es ehrt den Künstler, wenn er bestrebt ist, die Grenzen des Gebiets, das er beherrscht, zu erweitern. Wie vielseitig Gura ist, mag das Verzeichnis der Komponisten beweisen, die er uns vorgeführt hat.**) Ich citiere nur aus dem Gedächtnis und habe gewiss den einen und den anderen vergessen. Sein mutiges Eintreten für

*) Hingewiesen sei auf die treffliche Loewe-Ausgabe des Herrn Dr. Max Runze, der ich nur eine andere Einteilung wünschte, die den Reichtum des Stoffes in grösserer Abwechselung zur Erscheinung brächte. Jetzt hat man den Eindruck, als sei ein Band für die Goethe-Gesellschaft, ein anderer für Krieger-Vereine, ein dritter für Spiritisten-Konventikel zusammengestellt. War eine historische Folge so ganz unmöglich?

**) W. Berger, E. Behm, Brahms, Brückler, Cornelius, Dräseke, Franz, Grieg, Hausegger, Jensen, Liszt, Loewe, Maucke, Reger, Schubert, Schumann, Sommer, E. E. Taubert, Strauss, Wolf, Zumpe.



die jüngeren Tondichter ehrt ihn um so mehr, als in späterem Lebensalter die Fähigkeit und auch der gute Wille, Neues zu verstehen und das Publikum zu neuer Kunst zu erziehen, zu erlahmen pflegen.

Die reiche Thätigkeit, in der wir Gura kennen gelernt haben, ist nur ein Teil und nicht der grössere seiner Wirksamkeit. Als Bühnensänger haben wir ihn in Berlin nur in einer Rolle gehört, freilich in einer Glanzpartie: dem „Barbier von Bagdad". Will man den sonst nicht wortreichen Mann zum Plaudern bringen, so braucht man nur von diesem Werk anzufangen. Dann leuchten seine Augen, und er möchte am liebsten gleich die ganze Partie agieren. Dies ist die einzige Rolle, in der Gura in Berlin aufgetreten ist, nicht am Königlichen Opernhause, sondern bei Angelo Neumann im Lessingtheater. Die Leitung der Königl. Theater hatte, wie Gura selbst mal auf vertrauliche Voranfrage als Antwort erhielt, für „solche" Gastspiele keinen Platz.*) Und die müssen's ja besser verstehen als seinerzeit Richard Wagner! Glücklicherweise war es mir in Bayreuth vergönnt, im Sommer 1889 unsern Freund in seiner deutschesten Rolle zu sehen, als Hans Sachs. Wer die Meistersinger und wer Eugen Gura kennt, dem brauche ich nicht erst zu sagen, wie seine Eigenart sich hier in ihrem Elemente fühlen musste. Alle die Vorzüge, die wir in seinen Balladenvorträgen hintereinander bewunderten, die traten in dieser Rolle in herrlicher Vereinigung zu Tage, die Schlichtheit, der gerade Sinn, der überlegene Humor und die tiefe, von einem leisen melancholischen Hauch angewehte Herzensempfindung. Wie er mit dieser Rolle innerlich verwachsen war, beweist eine Äusserung, die er mir gegenüber einmal that: „Ich habe den Sachs seit sieben Jahren nicht öffentlich gesungen, aber ich bin jeden Augenblick bereit, ihn ohne Probe zu spielen".

Und jetzt will er Feierabend machen, wenigstens als Sänger. Gura ist neben vielem andern auch ein kluger Mann. Er lauscht auf das Anklopfen des Alters, das nach Goethe bekanntlich „ein höflich Mann" ist; und er thut recht daran. Aber uns thut's bitter leid. Ich wüsste für den Augenblick keinen, der die entstandene Lücke auszufüllen vermöchte. Er will sich der Lehrthätigkeit widmen; und gewiss wird er auch hier segensreich wirken. Sein Eigenstes, seine Persönlichkeit, die kann er nicht weiter geben. Aber in treuem Andenken wollen wir ihn behalten, und wenn wir am Klavier die Loeweschen Balladen singen, dann wird er vor unserer Seele auftauchen, der ehrliche, der treue, der schalkhafte, der liebe Eugen Gura.

*) Ein Gegenstück dazu ist Folgendes: Ich hatte in München Vogl als Evangelisten in der Matthäuspassion gehört: eine Leistung, die mir so unvergesslich ist, wie Hedwig Kindermanns Brünnhilde, Niemanns Tristan oder Rosa Suchers Isolde. Ich liess durch einen Bekannten dem damaligen Direktor unserer Sing-Akademie, die Anregung unterbreiten, Vogl doch zu engagieren, damit die Berliner auch einmal einen richtigen Evangelisten zu hören bekämen. Die Antwort lautete: „Was? den Invaliden?"





ZUR ENTHÜLLUNG DES LISZTDENKMALS IN WEIMAR

Von Dr. Karl Storck-Friedenau

Es wird noch einige Jahre dauern, und die „Stadt Goethes und Schillers" wird auch noch den Ehrennamen der „Stadt Liszts" führen. Und das wird dann dem Denkmal zu danken sein, von dem am 31. Mai im lieblichen Weimar die Hülle fiel. Hier erkennt man wieder einmal den ethischen Wert, den ein Denkmal haben kann, wenn es nicht bloss ein prunkendes Grabmal mehr ist, sondern das Gedenkzeichen, die stete Erinnerung an eine grosse Persönlichkeit. Es giebt Künstler, deren schönstes Denkmal *nicht* in ihren Werken liegt, sondern in ihrem Menschentum, ihrer Gesamtpersönlichkeit; Künstler, bei denen es für die Menschheit wichtiger ist, dass sie gelebt, als dass sie geschaffen haben. *Franz Liszt* ist einer von diesen, ja vielleicht das beredteste Beispiel dafür. Ich muss mich dabei gleich dagegen verwahren, mit jenen zusammengethan zu werden, die zwar Liszts zwingende Persönlichkeit anerkennen, ihm aber die echte Schöpferkraft absprechen. Ich schätze im Gegenteil den Schöpfer Liszt ausserordentlich hoch ein. Aber der Mensch Liszt ist unvergleichlich grösser und schöner. Er gleicht darin *Goethe*, bei dem auch der Verlust seiner sämtlichen Werke leichter zu ertragen wäre, als der der Persönlichkeit, deren harmonische Gesamtentfaltung, deren in alle Höhen und Tiefen dringendes Sichausleben den Ruhmestitel der deutschen Menschheit abgiebt.

Weil Liszt zu diesen seltenen Vollmenschen gehört und nicht, weil ich sicher bin, dass seine Schöpfungen eine immer wichtigere Stellung in unserem Musikleben einnehmen werden, hege ich die Hoffnung, dass Weimar einst auch die Stadt Liszts heissen wird. Denn an sich kann die künstlerische Bedeutung eines Komponisten dem Volk nie so eindringlich klar werden, als etwa die eines Dichters, denn die Vorbedingungen sind für diesen unendlich günstiger, weil er mit dem allgemein verständlichen Mittel der Sprache arbeitet, während der Komponist nur auf musikalische (im weitesten Sinn) Gemüter einwirken kann. Und auch das nur, wenn er zur sinnlichen Darstellung gelangt. Der Dichter, auch der Dramatiker, kann durch Gelesenwerden volkstümlich werden, der Komponist nie. Dabei ist schon zu bedenken, dass zwar fast Alle Buchstaben, aber kaum der

Tausendste Noten lesen kann. Damit ist aber dann noch nichts erreicht. Wie wenigen, die selbst gut Noten lesen können, ersteht aus dem Klavierauszug einer Symphonie oder einer Oper eine Vorstellung des wirklichen Werkes? Wie gering ist die Zahl derer, denen eine Partitur klingt?

Nein, darüber dürfen wir uns niemals täuschen; an Volkstümlichkeit im Sinne von Wirkung in die Breite wird der Komponist niemals mit dem Dichter wetteifern können, selbst dann nicht, wenn eine Zeit käme, wo jedes Hinterwäldlerdorf ein Orchester besitzt.

Ein stärkeres Gegengewicht, sagen wir besser ein kulturgeschichtlich wuchtigeres Gegenbild hätte das Doppelstandbild Goethes und Schillers allerdings doch noch erhalten können, ein Gegenbild, das gleich in augenfälliger Weise die zweite künstlerische Blüteperiode Weimars der Welt vorgerückt hätte, wenn wir jetzt nicht ein Standbild Liszts, sondern ein neues — Doppelstandbild Liszt-Wagner hätten enthüllen dürfen. Und es hätte so leicht der Fall sein können, es wäre geradezu das natürliche gewesen, wenn — ja, wenn nicht ehedem Kurzsichtigkeit, Scheelsucht und Verständnislosigkeit Liszt aus Weimar vertrieben hätten. Wäre er damals 1861 nicht grollend nach Rom gezogen, er hätte sicher, die mit „Tannhäuser", „Fliegendem Holländer" und vor allem „Lohengrin" bereits so schön in die That umgesetzte Absicht, sämtliche Werke Richard Wagners in Weimar aufzuführen, durchgeführt, und Weimar wäre heute für alle Kunstfreunde ein Mekka, nicht um der Erinnerungen willen, sondern lebendigen Kunstgenusses wegen. Es hat nicht sollen sein. Als Liszt fast ein Jahrzehnt später wieder nach Weimar zurückkehrte auf den Ruf des befreundeten Fürsten, aber doch bloss als Privatmann, da hatte auch schon der junge Bayernkönig das Dichterwort von der Freundschaft zwischen König und Sänger zur That gemacht, und Bayreuth wurde zu dem erhoben, wozu Weimar durch Lage und Vergangenheit geradezu bestimmt war. Dieses Doppelstandbild hätte auch inhaltlich für die deutsche künstlerische Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Bedeutung gehabt, wie Rietschels meisterhafte Gestaltung des Dichterpaares. Liszt gleich Goethe der Universale, der weniger auf das Volk Wirkende, zweifellos die weitaus grössere und harmonischere Persönlichkeit; Wagner dagegen wie Schiller gross durch seine Einseitigkeit, durchaus dramatisches Talent, geschaffen auf Tausende zu wirken, Unzählige hinzureissen. Jener Wirker in die Tiefe, dieser in die Breite.

Wir haben nur das Einzelstandbild Liszts einweihen können. Für dieses konnte gar kein anderer Ort in Frage kommen, als Weimar. Denn hier hat er seine segensreiche Thätigkeit entfaltet als Lehrer seines Instruments, als Apostel für alles, was ihm gross erschien in seiner Kunst, hier hat auch seine schöpferische Thätigkeit begonnen, hier sind die schönsten Früchte derselben gereift.



In den Jahren 1848—61 und 1869—86, wo Liszt hier weilte, waren erst die Altenburg, dann die Hofgärtnerei der Treffpunkt aller musikalischen Grössen der Welt, der Sammelpunkt aller jener jüngeren Talente, die seither der Welt auf dem Klavier Musik verkündet haben. Sie alle sind mittelbar oder unmittelbar Liszts Schüler, und mögen manche unwürdige dabei gewesen sein, es bleibt Liszts Verdienst, dass wir heute nicht mehr ein Klaviervirtuosentum, sondern eine Klavierkunst haben.

Weimar war aber auch im erstgenannten Zeitraum das Generalstabsquartier nicht nur der neudeutschen Musik, sondern gleichzeitig der Ort, der der Welt die Lehre verkündete, dass die Pflege des ererbten künstlerischen Gutes nur dann eine lebendige sein kann, wenn sie zusammengeht mit der Pflege alles Lebendigen im zeitgenössischen Schaffen. Was Liszt in dieser Hinsicht geleistet hat, braucht nicht mehr wiederholt zu werden. Bemerkt nur sei, dass eng damit verbunden ist die breite schriftstellerische Thätigkeit Liszts, die neben der Schumanns für unsere moderne Musikschriftstellerei am fruchtbarsten werden sollte.

Und auch der Schöpfer Liszt entfaltete hier seine Thätigkeit, die rein quantitativ eine so fruchtbare ist, dass nur böswillige Beschränktheit auf die Idee verfallen kann, all dieses Schaffen sei nicht aus innerem Drang erwachsen. Ja, wenn Liszt noch alle Hebel in Bewegung gesetzt hätte, seine Werke zur Aufführung zu bringen. Aber hier setzte sein agitatorisches Genie aus: „Ich kann warten" war sein gleichzeitig bescheidenes und stolzes Wort. Stolz, weil es aus dem sicheren Bewusstsein echter Künstlerschaft floss, weil er wusste, dass seine Zeit kommen musste.

Und es ist eingetroffen, was er erwartet hat. Liszts Tonschöpfungen nehmen mit jedem Tage eine wichtigere Stellung in unserm Musikleben ein; seine symphonischen Werke haben bereits ihre erziehende Wirkung gethan, bei den oratorienartigen wird sie nicht ausbleiben, und die Kirchenmusik wird nur auf dem von ihm gewiesenen Wege neues Leben, eine neue Seele gewinnen.

Dem Schöpfer Franz Liszt gilt auch das neu enthüllte Denkmal. So erschien es nicht nur den zahlreichen Kranzspendern, wie die Inschriften der Schleifen beweisen, so fasste auch der Münchener Bildhauer H. Hahn seine Aufgabe auf. Es ist ein tüchtiges Kunstwerk zustande gekommen, wenn auch keine geniale Leistung. An Klingers Lisztbüste darf man nicht denken. Klinger hat die Idee „Liszt" gestaltet, diese Verbindung seraphischer Verzücktheit und scharf abwägender Klugheit, unerschöpflicher Güte und Milde und unerschütterlicher Standhaftigkeit und Thatkraft. Hahn hält sich mehr an die äussere Erscheinung, die des älteren Liszt. Und er bietet eines jener treuen Bildnisse, die in ihrer Schlichtheit einen zunächst nicht tiefer packen, im Laufe der Zeit

aber lieb werden. Das lange Priestergewand war bildhauerisch keine dankbare Aufgabe. Aber es zeugt für des Künstlers echten Sinn, dass er da nicht „verschönerte", dass er überhaupt auf alles allegorische Beiwerk verzichtete. So gilt alle Aufmerksamkeit dem Kopfe des Dargestellten, der schliesslich doch die Persönlichkeit versinnbildet, daneben den durchgebildeten Händen, Titanenpranken, die den Löwen künden, dem sie als Werkzeug dienten.*)

Das Denkmal steht prächtig im Grün der hohen Parkbäume, unweit der Hofgärtnerei, und die Denkmalsweihe war ein würdiges Fest. Bronsart von Schellendorff hielt die eindrucksvolle Festrede, fast noch tiefer wirkten Henry Thodes Worte auf die Verbindung Liszt-Wagner, Weimar-Bayreuth. Der Grossherzog legte den ersten Kranz nieder, zahllose andere folgten. Sie waren ja fast alle herbeigeeilt, die im Leben Liszt nahegestanden, soweit sie selbst noch unter den Lebenden sind.

Die musikalische Feier bestand aus einem Konzert am Vorabend, in dem Professor Kellermann aus München trefflich dirigierte, Fräulein Dietz Lisztsche Lieder gut sang, Eugen d'Albert das Es-dur-Konzert unübertrefflich spielte. Die wertvollste Gabe war eine ausgezeichnete scenische Wiedergabe der „Legende von der heiligen Elisabeth". Dass dieses dichterisch, musikalisch und scenisch so reizvolle, leicht verständliche und sinnfällige Werk nicht zum festen Bestand unserer Bühnen gehört, ist unbegreiflich. Gerade das Publikum war tief ergriffen und alle harrten trotz der Gluthitze bis zum Ende aus und spendeten frohen, begeisterten Beifall. Die Aufführung war von Kapellmeister Krzyzanowski aufs beste vorbereitet, die Inscenesetzung zeugte von hohem Geschmack, für die Einstudierung der wichtigen Chöre verdient der Repetitor Emge ein besonderes Lob. Unter den Solisten stand Fräulein vom Scheidt, die einst hier im „Theater des Westens" zu keiner rechten Entfaltung kam, als treffliche Elisabeth obenan. Sehr gut waren überdies Herr Strathmann als Landgraf Ludwig und Herr Gmür als ungarischer Magnat. — Am Sonntag gab dann noch der Riedel-Verein ein Kirchenkonzert, so dass auch diese Seite des Lisztschen Schaffens zur Geltung gebracht wurde.

So klang das Ganze in einen vollen Accord aus. In holdem Verein haben die Künste der Musik, Dichtung und Plastik das Fest verschönt, das im Herzen Deutschlands einem der grössten Musiker, einem der grössten Menschen aller Zeiten gefeiert wurde. Darüber blaute ein klarer Himmel, und die Sonne goss ihre goldenen Fluten durch den Weltenraum. Sie werden allen unvergesslich bleiben, die schönen Weimarer Liszttage.

---

*) Eine Abbildung dieses Denkmals brachte „Die Musik" bereits in ihrem 1. Heft vom Oktober 1901.





Professor Buths, der Dirigent des Festes, hatte ein Programm zusammengestellt, das anfangs um so weniger musikfestlich erschien, als die Hauptwerke der beiden ersten Tage, die H-moll-Messe von Bach und Elgars „Traum des Gerontius“ im letzten Winter aufgeführt worden waren und deshalb den Absichten eine der Bedeutung solcher Feste vollkommen entsprechende Unterlage nicht gegeben schien. In der Hauptsache schwanden diese Bedenken jedoch während der Aufführungen. Mit Bach wurde begonnen und geschlossen. Die Chöre der H-moll-Messe waren mit grösster Liebe, mit einer der grossen Bachkennerschaft des Herrn Buths würdigen Gründlichkeit einstudiert; in der Nüancierung lag manches Neue; die Continuostimme war durch Professor Francke in einer gegen übliche Aufdringlichkeit wohlthuend abstechenden Art ausgearbeitet worden; der Chor klang in vielen Momenten herrlich und — so wäre ein grösster Genuss zu verzeichnen, wenn nicht über dem Ganzen ein Mangel an rhythmischer Einigkeit gelegen hätte, der an manchen Stellen geradezu bedenklich wurde. Dabei ist nicht einmal zu konstatieren, ob akustische Verhältnisse oder die etwas eckenlose Art der Direktionsweise Buths' die Schuld trugen. Auch waren an diesem ersten Tage die Solisten nicht glücklich. Frl. Foster total heiser — Herr Messchaert nicht wuchtig genug, Herr Litzinger zwar gut, aber ohne über der Sache zu stehen. So blieb nur Frau Noordevier-Reddingius, ohne deren Sicherheit und Kunst bei uns kein Musikfest mehr stattfinden kann. Höhepunkte in der Aufführung waren das göttliche „Sanctus“ und „Qui tollis peccata“ in der unerreicht mystischen Stimmung. Bach beschloss das Fest mit seinem Dramma per Musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“, einer musikalisch wie textlich sehr drolligen Satire, bei der man aus dem Vergnügtsein nicht herauskommt. Ein genialer Scherz mit köstlichen Arien, in denen Bach sogar das I-A des durch sein vorschnelles Urteil mit Eselsohren „gekrönten“ Mydas nicht vergisst. Das Publikum platzte bei der Stelle, da Pan fragt:

„Ei! Warum hast du diesen Streit
Auf leichte Schultern übernommen?“

und von Mydas — durch Dr. Wüllner famos charakterisiert! — die kleinlaute Antwort erhält:

„Wie ist mir die Kommission
So schlecht bekommen“ — —

einfach los. Das Stück sollten alle Musikdirektoren, denen es um eine wirklich humorvolle Sache zu thun ist, aufführen. Messchaert sang die Virtuosenarie des Pan mit denkbar komischster Charakteristik. Neben ihm Frl. Pregi, Herr Scheidemantel, Herr Litzinger und Dr. Wüllner mit gleichem Lobesanteil. Die Continuostimme ist von Professor Buths, einem wahrhaften Bachforscher, ausgearbeitet. Mit der Einführung Elgars hat Professor Buths ebenfalls ein grosses Verdienst zu beanspruchen. Der „Traum des Gerontius“ ist ein sehr ernst zu nehmendes Werk des Engländers. Derselbe steht, was Harmonik, Behandlung oder vielmehr Unterordnung der Melodie unter die Stimmung anlangt, absolut auf modernen Füssen. Dieser

Stimmung opfert Elgar auch die Arbeit, doch ist diese, wo sie auftritt, wertvoll zu nennen. Inhaltlich behandelt der Traum das Sterben des Gerontius und sein Erscheinen vor Gott, dem Richter. Engels- und Furienchöre, sowie ein Freundeschor stellen die Chorumrahmung dar. Die Stimme des Gerontius, trotz einer kleinen Indisposition von Dr. Wüllner mit der ihm eignen, oft gewaltigen Darstellungskraft ausgezeichnet interpretiert, giebt den Grundton ab. Ein sehr bedeutsames Charakterisierungsvermögen zeigt hier Elgar von seiner stärksten Seite. Die Chöre, meist in mystische Stimmung getaucht, sind, nur von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, hervorragend schön und packend. Es liegt aber in der Natur der Sache und der Absichten, dass Steigerungen, wie sie motivisch aufgebaute Chöre ergeben, ausbleiben und durch die Unterordnung der musikalischen Idee unter den jeweiligen Inhalt Längen entstehen, die durch das Fehlen der Kontraste, wozu noch eine gewisse harmonische Gequältheit kommt, ermüden. Das wird dem zweiten Teil des riesig interessanten Werkes fast verhängnisvoll. Was aber Elgar arbeitet und wie er's thut, hat den grossen Vorzug der Originalität: es steckt persönlicher Stil in der von grösstem künstlerischen Ernst getragenen Komposition. Die Instrumentation ist so überaus glänzend, dass man sie ruhig die beste der existierenden modernen Chorwerke nennen darf. Unsere Konzertsäle werden keinesfalls das Werk des Engländers umgehen können, wenn sie fortschrittliche Prinzipien verfolgen. Hier am Rhein bringen es denn auch schon im nächsten Winter Köln und Aachen. Die Ausführung durch Buths war einfach grossartig und kann zu den schönsten Chorleistungen gerechnet werden, die einem unterkommen. Das Werk bildete den Hauptteil des zweiten Tages, an dem Richard Strauss noch Liszts Faustsymphonie dirigierte. Er that es mit der ihm eigenen Schlichtheit und zugleich gesunden Auffassung. Leopold Auer spielte am dritten Tage Brahms' Violinkonzert mit wunderbarem Ton und einer selbst bei grossen Künstlern seltenen Stimmungsfähigkeit. Vielleicht wären in rhythmischer Beziehung Einwände zu machen. Doch bleibt demgegenüber die nicht zu unterschätzende Eindringlichkeit, mit der Auer den Inhalt klar legt, so sehr bestehen, dass er als hervorragender, musikfestwürdiger Meister passieren muss. Frl. Pregi sang noch mit grosser Feinkunst, ein wenig Kühle und desto mehr Technik — der Ton klingt dabei nur hier und da etwas kehlig! — ein Rondo von Mozart „Ch' io mi scordi di te?", zu dem Professor Buths mit feinstem Anschlag das obligate Klavier spielte. Es war einfach entzückend, diesem Rondo zuzuhören! Ein Wunder, das noch grösser wird, wenn man das Stück besieht! Als Einleitung zum dritten Tag wurde Beethovens C-moll-Symphonie unter Buths glänzend gespielt. Viel Temperament, viel Feinempfinden steckte darin, aber eine grosszügige Interpretation war es nicht. Daran hinderte vor allen Dingen die nicht einwandfreie Temponahme. Die drei Schläge vor dem Halt werden sehr oft zu breit genommen — Buths geht nach der entgegengesetzten Seite: er nimmt sie geradezu bedeutungslos. Auch rufen die Luftpausen Bülowscher Überlieferung an nicht richtiger Stelle Bedenken hervor. Ich komme zum Schluss: dem Liebesduett aus der „Feuersnot" von R. Strauss. Es ist für das, was wir von Strauss gewöhnt sind, zahm zu nennen. Die Singstimmen gehen melodisch sehr sympathische Bahnen, die Motive im überaus glänzenden Orchester sind klar und von verständlicher Charakteristik, über dem ganzen liegt eine echte Bühnensinnlichkeit — lauter nicht zu unterschätzende Eigenschaften. Aber auch nicht mehr! Und doch kommt erst nach diesen Dingen die Hauptsache: die zwingende Innerlichkeit der Gedanken, ihr Tiefgang und Gehalt. Da bleibt Strauss etwas schuldig! Herr Scheidemantel und eine hier unbekannte Prachtsängerin einwandfreister Art, Frau Hensel-Schweitzer, sangen das Duett grossartig nach jeder Richtung hin.





DAS WIENER SCHUBERTZIMMER

Von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

Das Museum der Stadt Wien, das in den imposanten Räumen unseres Rathauspalastes untergebracht ist, besitzt seit kurzem eine neue Sehenswürdigkeit: ein Zimmer, das einzig dem Andenken Franz Schuberts gewidmet ist. Es ist ein hoher, lichter Saal, nicht weit vom „Grillparzerzimmer" gelegen und in unmittelbarer Nachbarschaft des „Schwindzimmers"; und die in ihm aufgespeicherten reichen Schätze machen es zu einem wahren Heiligtum für den Musikfreund. Bescheiden an der Wand steht Schuberts Klavier, ein alter, kleiner Flügel, verstimmt und mit gelbgewordenen Tasten; eine von Schuberts krausen Haarlocken ist unter Glas und Rahmen zu sehen; auch die berühmte Brille ist da, sie ist verbogen und das linke Glas zerbrochen. Wehmütig wendet sich der Blick von diesen Reliquien zu der Fülle von Handschriften, die in dem Zimmer ausgestellt sind. Sie sind nach Gattungen zu Gruppen geordnet: nebeneinander liegen die Partituren des „Fierrabras", der „Zauberharfe", „Des Teufels Lustschloss" und anderer dramatischer Werke; unter den Liedermanuskripten treffen wir „Gretchen am Spinnrad", „Des Mädchens Klage", das „Ständchen" aus „Cymbeline", den „Erlafsee" und andere Perlen; eine andere Gruppe enthält Chöre, wieder eine Kirchenmusikalisches (darunter die Deutsche Messe und Bruchstücke der F-Messe und der Osterkantate „Lazarus"); wieder eine handschriftliche Entwürfe aller Art: Teile einer D-moll-Symphonie (1818) und einer A-moll-Messe (1822), Skizzen zum „Grafen von Gleichen", einen Entwurf zu „Mirjams Siegesgesang". Auch ein Brief (19. März 1819) an Anselm Hüttenbrenner ist da, daneben Bauernfelds Operntext „Der Graf von Gleichen" und andere Handschriften von Freunden Schuberts. Und unterbrechen wir, aufblickend, die Besichtigung dieser Schätze, immer wieder fällt der Blick auf eines der Andenken, die ringsum liebevoll gruppiert sind: eine alte Tasse mit Schuberts Bild; ein Teller, mit der 1819 komponierten Hymne von Novalis bedruckt; das alte steinerne Nummernschild seines Geburtshauses; der Partezettel, auf dem „Franz Schubert, Schullehrer in der Rossau", den Tod seines Sohnes, „Tonkünstlers und Compositeurs", bekannt giebt — so dass uns endlich die Erinnerung an den Toten wie in einen wohligen Zauber einspinnt.

Diese Stimmung macht uns so recht fähig, den die Wände bedeckenden reichen Bilderschmuck in richtiger Weise auf uns wirken zu lassen. Da wären zunächst zwei prächtige Bilder Schuberts selbst zu erwähnen; ein Ölgemälde von A. U. Rieder und eine Radierung von Michalek. Zu einer Gruppe sind die Bilder von Schuberts Vater und die seiner Geschwister Ignaz, Karl und Marie Therese vereinigt, zu einer zweiten die seiner Freunde: der Maler Schwind und Kupelwieser, der Dichter Mayrhofer und Bauernfeld; zwei gelungene Stiche zeigen uns seine Lehrmeister Salieri und Schönberger. Mit Schwinds Ölskizze „Ein Schubert-Abend bei Spaun" vereinigen sich zwei köstliche Aquarelle von Kupelwieser, die uns Schubert und seine Freunde bei einem Gesellschaftsspiel und auf einer Landpartie vorführen, zu einem prächtigen



FRANZ SCHUBERT UND J. M. VOGL

Nach einer Bleistiftzeichnung von Moriz von Schwind



I. 18





Stück Altwiener Geselligkeit. Den eigentlichen Mittelpunkt des Zimmers bildet das „Ein Schubert-Abend in einem Wiener Bürgerhause" betitelte Ölgemälde, das Julius Schmid 1897 im Auftrage der Stadt Wien gemalt hat. Das Bild macht in seiner Lebensfülle einen mächtigen Eindruck auf den Beschauer. Ein in hellem Kerzenlicht erstrahlender Salon beherbergt eine glänzende Gesellschaft, unter der wir Spaun, Mayrhofer, Grillparzer, Bauernfeld, Schwind, Pyrker, Ignaz von Sonnleithner (wahrscheinlich der Hausherr), Karoline Pichler und die Schwestern Fröhlich erkennen; in ihrer Mitte sitzt Schubert am Klavier; er hat eben zu spielen aufgehört und wendet sich halb zurück, sein Antlitz wird von den Kerzen hell beleuchtet. Zahlreiche Bilder zeigen uns die Örtlichkeiten, an denen sich die einzelnen Phasen des Lebens Schuberts abspielten. Wir erblicken sein Geburtshaus, ein einstöckiges Wiener Vorstadthäuschen mit einem in den Garten übergehenden Hof; die Schule zu St. Anna, wo er sich auf das Lehramt vorbereitete; den „Göttweiher Hof" in der Spiegelgasse, wo er 1817 gemeinsam mit Schober wohnte; endlich sein Sterbehaus im heutigen Bezirk Margarethen. Ein prächtiges Aquarell von Kopallik stellt das Innere der alten Liechtenthaler Pfarrkirche dar, in der sich Schubert so oft aufhielt; ein anderes ganz in sonnige Helle getauchtes Aquarell von A. F. Seligmann führt uns das Schloss Zselesz vor, wo Schubert 1818 als Musiklehrer weilte und jenen entzückenden Herzensroman durchlebte. Endlich lassen zwei andere Bilder ganz die entschwundene alte Zeit vor uns wiedererstehen. Ein kleines Aquarell zeigt uns jenes Wirtshaus „Zum Biersack", in dem Schubert sein „Ständchen" auf die Rückseite eines „Speiszettels" niederschrieb. Freundlich grüsst das rotbraune Dach des Wirtshauses aus den grünbuschigen Wipfeln des Gartens hervor. Heute ist das Dörfchen „Währing", in dem jene Wirtschaft stand, ein moderner Stadtteil, und die Klingel der elektrischen Strassenbahn ertönt dort, wo damals Finken und Drosseln sangen. Auf einem zweiten Bild erblicken wir Schuberts Grabstein auf dem alten Währinger Dorfkirchhof. Seinem Wunsch gemäss war Schubert dort neben Beethoven bestattet worden. Heute sind beide Gräber leer, Schubert und Beethoven ruhen in Ehrengräbern auf dem „Centralfriedhof"; der Währinger Kirchhof, einst von Wiesen und Feldern umgrünt, steht mitten zwischen vierstöckigen Zinskasernen ...

Der Beschauer muss sich erst in die Gegenwart zurückreissen. Dann kann er noch eine kleine Nachlese halten. Gelungene Photographieen zeigen ihm Schuberts jetziges Ehrengrab und das prachtvolle Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark, das den Meister darstellt, als ob er zwischen den Bäumen, die das Monument umgeben, sitzend dem Gesang der Vögel mit Entzücken lausche. Lustig sind die humorvollen Zeichnungen Schwinds „Aus dem Leben Franz Lachners", die uns etwa Bauernfeld, Lachner und Schubert abends beim Wein in dem romantisch am Fuss des Kahlenberges gelegenen Örtchen Grinzing zeigen. Das Zimmer hinterlässt in dem Besucher einen unauslöschlichen Eindruck, und kein Fremder möge versäumen, es sich anzusehen. Der Direktor der städtischen Sammlungen, Dr. Karl Glossy, von dem der Gedanke eines „Schubertzimmers" ausging, hat sich mit der Ausführung dieser Idee den Dank eines jeden Musikfreundes erworben.







Verdi-„Festspiele", ein kühnes Wort, immerhin nicht so anspruchsvoll wie das andere „Meisterspiele", in deren Gefolgschaft diese Aufführungen Verdischer Opern durch italienische Kräfte von einem findigen und betriebsgewandten Impresario gepresst waren. Aber es wäre zweifellos klüger und vornehmer gewesen, einfach von Verdispielen zu reden und durch glänzende Aufführungen dafür zu sorgen, dass es für jeden ein Fest bedeutet hätte, ihnen beiwohnen zu dürfen. Doch dürfen wir immer noch froh sein, dass die Opernaufführungen den schauspielerischen Darbietungen weit überlegen waren. „Meisterspiele" waren allerdings auch sie nicht, dazu fehlten zu sehr die Meister beim Spielen. Aber sie besassen doch den geistigen, künstlerischen Mittelpunkt, der die wesentlichste Vorbedingung für das Gelingen derartiger Unternehmungen ist. Sobald man vergisst, dass auch die besten Darsteller und Sänger nicht die Meister des Spieles sein dürfen, sondern nur Diener des Werkes des schöpferischen Meisters, befindet man sich auf dem übelsten Wege zum schlimmsten Virtuosentum, weit ab von jeder wahren Kunst.

Das wesentlichste bei aller künstlerischen Darstellung ist die Harmonie; die glänzendsten Einzelheiten vermögen ein Bild nicht zum Kunstwerk zu erheben, wenn sie nicht zur höheren Einheit zusammengestimmt werden. Darum ist das wichtigste bei jeder dramatischen Aufführung, nicht dass die einzelne Begabung möglichst glänzend hervortritt, sondern dass sie sich in das ganze einzuordnen und dem Meister des ganzen, dem Schöpfer, unterzuordnen versteht.

Gewiss, das sind Binsenwahrheiten. Aber, wenn bei mit so anspruchsvollem Lärm von bühnenkundigen Leuten an der ersten Bühne Deutschlands inscenierten Vorstellungen so unverantwortlich grob dagegen gesündigt wird, ist es doch wohl angebracht, oft Gesagtes zu wiederholen.

Die Verdispiele waren in dieser Hinsicht den „Meisterspielen", bei denen bezeichnenderweise die von geschlossenen Ensembles gebotenen den stärksten Erfolg hatten, weit überlegen. Das lag einmal daran, dass in Italien die Tradition für die Darstellung sehr mächtig ist, dass ferner zwischen den einzelnen Aufführungen genug Zeit zu Proben lag. Das Hauptverdienst aber gebührte dem Kapellmeister in der Herausarbeitung des Zusammenspieles, der eine ganz unvergleichliche Begabung erwies, dem noch jugendlichen Arturo Vigna.

Man wird den Namen dieses Dirigenten den glänzendsten aller Zeiten anreihen müssen. Als Operndirigenten weiss ich ihm keinen an die Seite zu stellen. Die Stärke unserer deutschen Kapellmeister liegt im Orchester und kommt deshalb auch am glänzendsten im Konzertsaal zur Geltung. Vigna ist dagegen der geborene Operndirigent, für den Bühne und Orchester nur ein Ganzes bilden. Ein loderndes Temperament, ist das Wie seiner Leistung nicht immer nach deutschem Geschmack. Er ist gar zu beweglich; er scheint an seinem ganzen Körper die Musik mit zu erleben. Über das Was seiner Leistung herrschte dagegen nur eine Stimme der Begeisterung. Er kennt die Partituren bis in die letzte Note und holt die verborgensten



Schönheiten hervor, nutzt die leisesten Charakterisierungsmerkmale aus. Dabei zwingt er seinen Willen den Herrschaften auf der Bühne auf, wägt die Kräfte ab, spielt sie hier gegen einander auf, fasst sie dort zu gesteigerter Gesamtkraft zusammen. Das glänzendste ist überhaupt, wie er Ensemblesätze herausarbeitet. Einzeln deckt er die dünnen Quellen auf, die hier und da herausspriessen, führt sie langsam zum stärkeren Flusse zusammen, immer neue Kräfte fliessen herbei, bis zuletzt ein gewaltiger Strom seine breiten Fluten mit unwiderstehlicher Gewalt ergiesst. Die Finales in „Aïda", „Maskenball", „Ernani" kamen so zu einer nie zuvor geahnten Wirkung. Arturo Vigna gebührt der Dank dafür, dass auch jene Darbietungen zu wenn nicht festlichen Erlebnissen, so doch guten Tagesleistungen wurden, wo die Einzelleistungen durchaus nicht auf erster Höhe standen. Und das war wiederholt der Fall.

Es war Angelo Neumann nicht gelungen, ein Ensemble wirklich erstklassiger italienischer Gesangskräfte zusammenzubringen. Die Gesellschaft, mit der Frau Marcella Sembrich vor zwei Jahren hier auftrat, stand in dieser Hinsicht viel höher. Ihr entstammte auch die zweifellos erste Kraft, die jetzt ins Treffen geführt wurde, der Bassist Vittorio Arimondi. Das prächtige Organ, die makellose Behandlung der Stimme, der vollendete Geschmack des Vortrags, die ausgezeichnete Schulung, das gross angelegte und charakteristische Spiel machten auch die kleinsten Darbietungen dieses begnadeten Künstlers zu wertvollen, in sich abgerundeten Leistungen. Leider war die einzige grosse Rolle, in der er sich zeigte, der Don Silva im „Ernani". An dieser psychologisch nicht zu fassenden Theaterpuppe musste ein Menschendarsteller natürlich versagen. Aber wie gewannen einzelne sonst kaum beachtete Episodenrollen, wie der Verschwörer Tom im „Maskenball", der Fernando im „Troubadour"! — Die übrigen männlichen Darsteller standen weit hinter ihm. Dass die beiden Tenöre Signorini und de Marchi echt italienische Tenöre mit jener flachen schmetternden Tongebung sind, die in Italien so beliebt ist, uns aber geradezu weh thut, darf man bei italienischen Gastspielen wohl nicht übel vermerken. Allerdings auch Bonci, den wir vor zwei Jahren hörten, war ein Italiener, aber kein „Heimatkünstler", ich meine nur in der Heimat wirken könnender. Die höchste Schönheit des Gesanges ist sicher in Italien dieselbe, wie bei uns. Die genannten Herren vermochten sie uns aber nicht zu bieten. Herr Signorini war überhaupt ein unvornehmer Stimmprotz; de Marchi künstlerischer, aber seine Stimme entbehrt allen Reizes. Die Baritonisten Sanmarco und Brombara sind tüchtige, aber nicht über den besseren Durchschnitt ragende Sänger. Wenn der erstere noch jung ist, was ich nicht weiss, wird er sich noch zur Höhe entwickeln können, wie sein Jago zeigte.

Höher standen die Damen. Die Primadonna Maria de Macchi, die alle Abende ausser in „Traviata" und „Rigoletto" die Hauptrolle zu singen hatte, ist leider bereits über den Höhepunkt hinaus; dennoch bot sie immer Ausgezeichnetes. Vollendete Schulung des Organs und erlesenster Geschmack in Vortrag und Darstellung ist ihr eigen, leider fehlt ihr das Elementare. Es steht immer eine Künstlerin vor uns, die eine Rolle verkörpert, mit Hingebung gewiss und mit Glück. Aber nie wird sie beim Zuhörer es erreichen, dass er sie über dem Menschen, den sie zeigt, vergisst. Eine Rollenspielerin, keine Menschendarstellerin. Virginia Guerinis Mezzosopran ist von wundervollem Liebreiz und prächtiger Schulung. Von ihrer Darstellung gilt Ähnliches, wie bei Maria de Macchi, nur dass bei der Guerini der stereotype Ausdruck vorherrscht. Eine feine Instrumentalstimme lernte man in Luise Tetrazzini kennen. Eine Instrumentalstimme; noch mehr als bei der Patti und der Melba hatte ich hier diesen Eindruck einer völligen Teilnahmslosigkeit der Person der Sängerin, in deren Kehle die Phonographenrollen liegen, die fehlerlos, aber auch seelenlos ihre Partie abhaspeln.





Über die Werke selbst brauche ich nichts zu sagen, da man leider keine der bei uns nicht bekannten Opern (etwa „Don Carlos") aufführte. Die Darstellung des „Ernani" erbrachte den endgültigen Beweis, dass dieses Werk, dessen verfahrene Romantik nicht wie beim „Troubadour" durch quellende Melodieenfülle erträglich gemacht wird, für unsern Spielplan nicht zu retten ist. Dagegen sollte man sich beeilen, den „Othello" dort wieder aufzunehmen, wo er abgesetzt wird. Er ist eine Schöpfung von höchster künstlerischer Vornehmheit und innerlichster Wirkung. Wir in Berlin hätten in Kraus, Hoffmann und der Destinn geradezu ideale Vertreter der Hauptrollen. Den stärksten Erfolg hatte die „Aïda", die wertvollste „bestellte Gelegenheitsoper" der Weltlitteratur. In ihr ist ja auch das meiste auf Ensemblewirkung gestellt; dagegen versagte der „Rigoletto", bei dem alles von der glänzenden Besetzung der einzelnen Rollen abhängt. Das ist bezeichnend für die oben besprochene Verteilung der Kräfte.

Eins erschien mir noch wertvoll für den Stand unseres heutigen Kunstlebens, — dass nicht Virtuosenleistungen den Erfolg schufen, sondern das schöpferische Genie und die echt künstlerische, nachschöpferische Persönlichkeit des Dirigenten.





BÜCHER

I. **Dr. August Reissmann:** Richard Wagner. Verlag: Hugo Schildberger, Berlin.
II. **Dr. August Reissmann:** Ludwig van Beethoven. Ebenda.
III. **Marie Unschuld von Melasfeld:** Die Hand des Pianisten. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

I. Der bekannte Musikhistoriker Dr. August Reissmann hat zu dem Unternehmen des Verlages Hugo Schildberger, das Wirken und Schaffen hervorragender Meister auf dem Gebiete von Kunst und Wissenschaft in populär gehaltenen Aufsätzen der Allgemeinheit zu veranschaulichen, zwei kleine Arbeiten beigesteuert. Die erste derselben hat das Wirken Richard Wagners zum Gegenstande, und man wird je nach dem Standpunkte, welchen man der Wagnerschen Kunst gegenüber einnimmt, die in dieser Schrift entwickelten Ansichten billigen oder mit Entrüstung zurückweisen. Reissmann sagt u. a., dass ein hoher Grad von Verblendung dazu gehört, „die ganze, mehr als 1000jährige Entwickelungsgeschichte unserer herrlichen Kunst einfach als einen Irrtum zu erklären und die Notwendigkeit der Begründung einer neuen beweisen zu wollen, mit einer neuen Theorie, deren Grundsätze auf einer rein dilettantenhaften Er- oder richtiger Verkennung unserer Kunst beruhen", und dass es dem Dilettanten Wagner nicht um die Kunst als solche, sondern nur um den äusseren Erfolg zu thun war. In der völligen Verkennung des Verhältnisses von Oper und Drama brachte es Wagner in seinem sogenannten „Tondrama" gar nicht bis zum Kunstwerk, sondern nur zu Monstra von kaum fragwürdiger Bedeutung. Wenn Reissmann des weiteren ausführt, dass nur der Mangel an rechter Einsicht in das innerste und eigenste Wesen der Kunst, „die er leider zur Grundlage seiner künstlerischen Thätigkeit gemacht hatte", Wagner veranlasst hat, den Schwerpunkt der dramatischen Handlung in das Orchester zu verlegen und die handelnden Personen zu Bilder-Erklärern zu degradieren, so wird ihm hierin jeder, der sich in dem von „dilettantischen Kunstschwätzern" und seinen „Mamelucken" künstlich gezüchteten Wagner-Rummel, welcher jetzt, gottlob, seine Blütezeit hinter sich hat, ein gesundes Urteil bewahrt hat, nur beipflichten. Dass Liszt durch die Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, durch jene „Propaganda der That", den Komponisten des „Lohengrin" und „Tannhäuser" zum „Schutzheiligen der Dilettantenmusik" machte, mag man im Interesse unserer herrlichen Kunst bedauern, ihm daraus aber einen Vorwurf zu machen, halte ich für ebenso ungerecht, als wenn man Leute wie Brendel, Pohl, Bulthaupt, Nohl u. a. als dilettantisch gebildete Kunstschwätzer bezeichnet.

II. Die zweite der Reissmannschen Schriften ist dem Tonheros Beethoven gewidmet. Der Verfasser legt dar, dass Haydn durch seinen Lebens- und Bildungsgang dazu geführt wurde, seine Phantasie dem vollen Zauber der uns umgebenden Natur zu unterstellen, Mozart aber den die Natur nachempfindenden Menschen höher schätzte, und endlich Beethoven das ganze Weben des Weltgeistes zum Inhalte seiner gewaltigen Schöpfungen machte. Treffend sagt der Autor auf Seite 12: „Es ist ein müssiges Unterfangen, bei den Symphonieen nach den Ideen zu suchen, von denen unser Meister auch nicht die leiseste Andeutung gab, um ihre Sonderstellung zu bezeichnen," wie bei den beiden ersten, „weil der Meister selbst nur soweit angeregt war, um in seinen Tönen





treuen Bericht zu geben, ohne ihn zugleich auch in Worte zu fassen"; wenn er aber behauptet, Beethoven wollte mit der „Neunten" eine Apotheose der Instrumentalmusik ausführen, so dürfte diese Ansicht den Thatsachen ebensowenig entsprechen, wie die Wagners, nach welcher Beethoven mit dieser Symphonie den Bankerott der Instrumentalmusik ausdrücken wollte. Welche Ideen hätte Wagner wohl Gustav Mahler untergeschoben, der seine vierte Symphonie mit einem Sopransolo schliesst; ob Mahler damit etwa den Bankerott des Chorgesanges ausdrücken wollte? Die grösste Wahrscheinlichkeit dürfte die Annahme für sich haben, dass Beethoven beabsichtigt hat, Schillers Ode „An die Freude" zu komponieren, einmal bei der Arbeit, uns aber ein einzig in seiner Art dastehendes Kunstwerk vermacht hat. Die einfache Rückschau auf die Lebensarbeit Beethovens erweist, so führt Reissmann weiter aus, wie schwer sich die Wagnerpartei an jenem versündigt, wenn sie sich bemüht, „ihre doch nur dilettantischen Prinzipien und die darauf erzeugten Monstra unter Berufung auf ihn als Kunstwerke auszugeben", und dass Nietzsche mit Recht sagt: „Wagner und Beethoven ist eine Blasphemie!"

Max Puttmann.

III. Ein gediegenes, jedem gründlich arbeitenden Pianisten und besonders den Klavierlehrern warm zu empfehlendes, kleines Werk. In 42 sorgfältig ausgewählten, wohlgelungenen und den beigegebenen Übungsbeispielen entsprechenden Photogravüren behandelt die Verfasserin, eine ebenso tüchtige Pianistin wie Violinkünstlerin, die Hand- und Fingerstellung und den Mechanismus der Technik der Skalen und Accordstudien, die verschiedenen Anschlagsarten, Oktaven-, Terzen-, Sextenpassagen, Triller u. dgl. Verzierungen nach den Prinzipien des bedeutenden Wiener Klavier-Pädagogen Prof. Th. Leschetitzky und bringt in den Schlusskapiteln XII bis XV ganz vorzügliche Erläuterungen über den Gebrauch des Pedals, den musikalischen Vortrag im allgemeinen, das Üben und das Auswendiglernen. Die Deutlichkeit der Sprache lässt zwar besonders in den ersten Kapiteln gar viel zu wünschen übrig und auch die Zahl der Beispiele für die täglichen Studien ist eine zu grosse, doch findet wohl jeder mit Hilfe der vorzüglichen Photographieen das für seine Zwecke Notwendigste heraus. Dr. Hans Bosshardt.

MUSIKALIEN

I. Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius (1626) bearbeitet von Julius Röntgen. Deutsche Übertragung von Karl Budde. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. Max von Leixner: Vier Phantasieen für Gesang und Klavier. Op. 1. Verlag: Schotts Söhne, Mainz.

III. Richard Oemler: Dir. 14 Gedichte von Heinrich Vogeler-Worpswede für eine Singstimme und Klavier. Werk I. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

IV. Ferdinand Hummel: Halleluja. Für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 73. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

V. Wilhelm Meyer Stolzenau: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 56. Verlag: Albert Rathke, Magdeburg.

VI. Alexander Ritter: Graf Walther und die Waldfrau, Ballade von F. Dahn mit melodramatischer Klavierbegleitung. Op. 24. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

VII. E. Röder: Fest- und Feierklänge; 70 Lieder und Gesänge für gemischten Chor, vornehmlich zum Gebrauche an höheren Lehranstalten. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

VIII. Carl Heffner: 70 drei- und vierstimmige Lieder a capella für Frauenchor. Verlag: J. Georg Boessenecker (Adolf Stender), Regensburg.



IX. Otto Urban: Allgemeines Liederbuch für Freimaurer-Logen. Verlag: Richard Kahle (Hermann Oesterwitz), Dessau und Leipzig.

X. Dr. Karl Schmidt: Hilfsbuch für den Unterricht im Gesange auf den höheren Schulen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

XI. J. O. Armand: Die Kunst des polyphonen Spiels. 118 Vorübungen für das Studium der Klavier-Kompositionen von Bach und Händel. Op. 2.

XII. J. O. Armand: Kleine Schule der Geläufigkeit. Heft I, II. Op. 3.

XIII. J. O. Armand: Kleine Suite im alten Stile. 7 Etuden für Pianoforte als Vorstudien für das Spiel Bachscher Werke. Op. 6.

XIV. J. O. Armand: 40 kleine Klavierstücke für Anfänger. Op. 10.

XV. J. O. Armand: Die Kunst des Unter- und Übersetzens in 180 Vorübungen für Tonleitern und Arpeggieen. Op. 12.

XVI. J. O. Armand: Albumblätter. 5 melodische Vortragsstücke mittlerer Schwierigkeit für Pianoforte zu 2 Händen. Op. 14.

XVII. J. O. Armand: 42 Kinderetuden. Progressive Studien für Anfänger im Klavierspiel. Op. 15.

XVIII. J. O. Armand: Aus Nord und Süd. 8 Vortragsstücke von mittlerer Schwierigkeit für das Pianoforte. Op. 16.

XIX. J. O. Armand: Die Schule des Tonleiter- und Arpeggienspieles. Übungen zur Vervollkommnung und Erweiterung des Studiums der Skalen und Arpeggien in sämtlichen Dur- und Molltonleitern. Op. 17. Heft I, II.

XX. Iwan Knorr: 5 kleine Stücke für das Pianoforte zu 4 Händen. Heft I, II. Op. 6.

XXI. Aloys Schmitt: Exercices préparatoires. Mit einer Anleitung versehen und durch Parallel-Übungen vermehrte Ausgabe von J. O. Armand.

(Sämtlich Verlag von B. Firnberg, Frankfurt a. M.)

I. Die prächtigen altniederländischen Volksgesänge, von denen Eduard Kremser zuerst im Jahre 1877 sechs zu einem Cyklus vereinigt herausgab, liegen hier in einer neuen Ausgabe von Julius Röntgen, textlich revidiert von Karl Budde, vor. Der mit Recht beispiellose Erfolg, den Kremsers Herausgabe fand, wird dieser bis auf 14 Liedern erweiterten Sammlung nur von Nutzen sein und die Popularität dieser aus Niederlandens schwerster Zeit stammenden tiefempfundenen, kraftvollen, lyrischen Ergüsse umsomehr erhöhen, als diese Ausgabe in der Einrichtung für eine Singstimme und Klavier sehr sorgfältig, namentlich auch in textlicher Beziehung, vorbereitet ist.

II. Die Phantasieen für Gesang und Klavier des Herrn Max von Leixner wären besser solange ungedruckt geblieben, bis der Herr gelernt hätte, wie man für die menschliche Stimme und wie man einen klingenden Klaviersatz schreibt. Abgesehen von dem Mangel einer natürlichen Melodik, scheint ihm über das ABC der Kompositionstechnik keinerlei Leuchte aufgegangen zu sein. Das vorliegende Op. 1 macht mich nicht neugierig, mehr von Herrn von Leixners Phantasieen kennen zu lernen.

III. Willy Knüpfers „Dir“, welches ich in der No. 6 dieser Halbmonatsschrift besprochen habe, trifft den Stimmungsgehalt der Vogelerschen Gedichte weitaus besser, als es R. Oemler in seinem Op. 1 vermochte. Der melodische Fluss, sowie die harmonische Entwickelung der Motive ist wenig reizvoll und originell. Auch sei dem Komponisten eine schärfere Charakteristik des deklamatorischen Elementes empfohlen.

IV. Ferdinand Hummels „Halleluja“ ist ein für eine umfangreiche und klangkräftige Mezzosopranstimme gedachtes effektvolles Stück. Unbegreiflich erscheint es mir, dass der so begabte Komponist die deklamatorische Geschmacklosigkeit begehen konnte, den Repetitionen des Wortes „Halleluja“ eine dreifach verschiedene Betonung zu geben. Sollte ihm die bekannte Fidelio-Anekdote vorgeschwebt haben?



V., VI. Während ich der graziösen Oberflächlichkeit des op. 56 von Meyer-Stolzenau nichts weiter nachsagen kann, als dass diese Liedchen in Dilettantenkreisen wahrscheinlich ihr Publikum finden werden, zähle ich Alexander Ritters Melodram „Graf Walther und die Waldfrau", Ballade von Felix Dahn, mit zu dem stimmungsvollsten, was ich auf diesem — mir persönlich zwar nicht sehr sympatischen Gebiete — kenne.

VII.—IX. Diese Sammlungen für Schulen, Frauenchöre und Freimaurerlogen bringen neben vielem Altbewährten auch manches Neue, das den Zwecken, welche die Herausgeber verfolgen, wohl entspricht, ohne uns jedoch sonderlich zu interessieren.

X. Anders ist es mit dem in seiner Art bis jetzt einzig dastehenden Hilfsbuch für die Gesanglehrer an höheren Schulen von Dr. Karl Schmidt. Es sind wirklich neue Gesichtspunkte, von denen aus der Herausgeber dieses Buches den Schulgesang entwickelt haben will. Schon seine Einteilung des Werkes in acht verschiedene Teile, wie: I. das historische Lied, II. Jahres- und Tageszeiten, Heimat, Wandern und Abschied u.s.w., III. Choralkunde, IV. Minnelieder, V. Goethe und Schiller im Hinblick auf die Ballade, VI. Kinderlieder, VII. Französisches Volkslied, VIII. antike Musik, beweist, wie Schmidt bestrebt ist, neben unzähligen Anführungen von Gesängen und Quellenangaben verschiedenster Kompositionen, die Lehrer darauf hinzuweisen, die Schüler neben ihrer sonstigen geistigen Entwickelung auch musikgeschichtlich von frühester Jugend an zu bilden. Hätten die Schul-Gesangslehrer von heutzutage nun auch noch die nötigen Kenntnisse, wie man die jugendlichen Stimmorgane erzieht und vor frühzeitigem Verderben bewahrt, dann dürfte an der Hand der auf gesunder Basis sich aufbauenden Ideen Schmidts ein neuer Morgen für den deutschen Volksgesang angebrochen sein. Leider ist die rationelle Erziehung der singenden Jugend ein schöner Traum, dessen Verwirklichung mehr als fraglich erscheint. Jedenfalls aber sei das Hilfsbuch von Dr. Schmidt aufs wärmste empfohlen, räumt es doch nach der geistig-musikalischen Seite hin kräftig mit dem alten Schlendrian auf. Adolf Göttmann.

XI.—XXI. Die Armandschen Studienwerke, sowie die Ergänzungsübungen von Knorr und Schmitt zeichnen sich durch eine eminent rationelle Methode aus: sie sind darauf berechnet, die Technik des jungen Pianisten frühzeitig nach allen Seiten hin gleichmässig auszugestalten, indem sie die Entwickelung der einzelnen Momente planmässig-gewissenhaft vorbereiten. Schon in der „Kunst des polyphonen Spiels" zeigt sich die Systematik der ganzen Anlage. Als erste Einführung in das gebundene mehrstimmige Spiel bringt der Autor Übungen in Terzen und Texten, die zunächst mit jeder einzelnen Hand, sodann aber mit beiden Händen zugleich gespielt werden sollen, worauf er Studien mit zwei in verschiedenen Rhythmen gehaltenen Stimmen und kleinere zwei- bis vierstimmige Sätze, welche jeder Hand eine besondere Aufgabe bieten, folgen lässt. Die „Kleine Schule der Geläufigkeit" bereitet auf das Studium der Czernyschen Etuden vor: sie umfasst neben den sogenannten Fünffingerübungen die Tonleitern und Arpeggien und sorgt auch für die Entwickelung des Handgelenks. Armands „Kunst des Unter- und Übersetzens" stellt sich eigentlich als eine Ergänzung der von ihm herausgegebenen „Exercices préparatoires" aus Aloys Schmitts op. 16 dar: hier werden jene Klavierpassagen berücksichtigt, welche in einer und derselben Handlage (bei stillstehender oder fortrückender Hand) ausgeführt werden können, während sich dort die Vorübungen für die Tonleitern und grossen Arpeggien finden. Im Anschluss an diese Vorübungen hat dann Armand „Die Schule des Tonleiter- und Arpeggienspieles" in zwei Heften herausgegeben, welche Übungen zur Vervollkommnung und Erweiterung des Studiums der Skalen und Arpeggien in sämtlichen Dur- und Moll-Tonarten enthält. Als untrüglicher Wertmesser all dieser pädagogischen Werke darf wohl der Umstand angesehen werden, dass sie in den Seminarklassen des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. und in vielen Musikschulen des In- und Auslandes eingeführt sind.

Dr. Viktor Joss.



REVUE DER REVUEEN



Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 18—20. — Ein sinniger Aufsatz von Martin Oberdörffer feiert „Adolf Jensen als Liederkomponist" und enthält eine Zusammenstellung der schönsten Werke Jensens. „Der heiligen ernsten Kunst mit allen Fasern des Herzens zu leben, im Wirken herb zu leiden, um, von freudiger Schaffenskraft beseelt, zu früh dem Tode preisgegeben zu werden, das war das Los, welches Jensen beschieden war, ohne dass ihm die Nachwelt Kränze flicht, welche seiner Thaten würdig sind." Karl v. Perfalls „Jung Heinrich" wird von Karl Pottgiesser besprochen (der litterarische Wert des Buches gross, die Musik durch eine gewisse Frische der Erfindung ausgezeichnet). Endlich wäre eine feine Erläuterung des Andante con moto aus Schuberts D-moll-Quartett von E. Siegfried zu erwähnen. „Der Hauptreiz des ganzen Themas liegt zum grössten Teil auch in der Harmonisierung desselben, die, so einfach sie ist, die Grundstimmung mit zum Ausdruck bringt. Im pp beginnend, liegt ein geheimnisvoller Schauer über dem Thema; man weiss noch nicht, was kommen wird, was das Leben bringt, man ahnt nur, dass es im weiteren Verlaufe nicht immer in diesem Dunkel verharren wird, dass Kämpfe kommen werden ..." endlich erscheint das Thema „wie ein Hauch, wie ein letzter Atemzug. Noch ein letztes, kaum hörbares Aufflackern im letzten cresc. des vorletzten Taktes und dann ein Ausklingen, ein Verschweben auf dem versöhnenden Dreiklang von G-dur; der Kampf ist vorüber, das Leben erloschen."

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1902, No. 8. — Besonders bemerkenswert ist die Veröffentlichung dreier vergessener Walzer Schuberts durch W. Barclay Squire. Ein Band Tanzmusik im British Museum enthält zwei alte „Moderne Liebeswalzer" und „Neue Krähwinkler Tänze" betitelte Walzersammlungen, die drei Schubertsche Walzer enthalten, welche in der Breitkopf-Härtelschen Gesamtausgabe fehlen. Die erste Sammlung zeigt auf dem Titelblatt einen jungen Mann, der ein Mädchen umarmt und eine seltsame Ähnlichkeit mit Schubert besitzt: „the head, with its curly hairs, short whiskers and spectacles, is unmistakely that of Schubert; though the body is much too slim to represent that of the round-shouldered stumper little composer ..." Das Bild stellt vielleicht einen Karnevalscherz vor.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 20—22. — Enthält ausser wertvollen Berichten hauptsächlich kritische Aufsätze (A. Götze über La Maras „Liszts Briefe an die Fürstin Wittgenstein"; G. Armin über M. Schröder-Hanfstängls „Lehrweise").

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1902, No. 17—20. — Enthält den Beginn einer grossen Abhandlung Wolfgang Golthers: „Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners, eine gesangspädagogische Studie „Zurück zur Natur" von A. Rudolph und eine Reihe wertvoller Berichte (O. Lessmann über das Dortmunder Musikfest und das Berlioz-Liszt-Wagner-Fest in Mainz, Max Puttmann über das Musikfest zu Koblenz, E. Segnitz über C. V. Stanfords „Viel Lärmen um nichts").

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 17—20. — Von reicher, inhaltlicher Fülle sind diesmal Paul d'Estrées' Erinnerungen über „l'art musical depuis deux siècles". Sie handeln über Félicien David, „assurement une des figures les plus sympathiques comme un des musiciens les plus originaux", erzählen seine schweren Anfänge, seine Orientreise und seine Schicksale nach der Rückkehr nach Paris, wo ihn namentlich Madame Schünck förderte. Manch ein Wort fällt auch über Flotow,



„qui n'avait ni l'originalité, ni la poésie de l'auteur de ‚Lalla Roukh', und ausführlich wird über Gounod gesprochen. Interessant ist namentlich die Thatsache, dass Gounod als sechsjähriges Kind den „Freischütz" im Odéon hörte, und dass diese Aufführung nach seinen eigenen Worten von tiefem Einfluss auf ihn war. Die Walpurgisnacht in seinem „Faust" ist, abgesehen von seinen nächtlichen Exkursionen auf Capri, auf die Wolfsschluchtscene zurückzuführen. „Gounod est entré dans l'immortalité avec un cortège de sympathies qui témoigne assez de la haute éstime où l'ont tenu ses contemporains."

DER KUNSTWART 1902, 2. Maiheft. — Ein trefflicher Aufsatz von Heinrich Pudor behandelt die „Konzertprogramme". Der Verfasser löst die heute so wichtige Programmfrage, indem er völlige Stileinheit verlangt; drei Rücksichten müssen hierfür massgebend sein: Zeit, Stil und Nationalität. So sollte man z. B. zwischen Bach und Wagner Beethoven spielen, zwischen Lully und Vincent d'Indy Saint-Saëns. Jedes Programm sollte streng nach historischen Grundsätzen entworfen und nach Nationalität zusammengestellt sein. Ernstes und Heiteres soll nicht unmittelbar auf einander folgen; wie etwa, wenn nach der Eroica die Sommernachtstraum-Musik gespielt wurde. Auch eine gewisse Steigerung soll ein jedes Programm besitzen. Der Verfasser wendet sich auch mit Recht gegen die allzugrosse Länge unserer heutigen Konzertprogramme, welche das Publikum nicht bildet, sondern eher verdirbt.

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, No. 8—9. — Besonders hervorzuheben ist ein kritischer Aufsatz „Neue Opern" betitelt. In ihm bespricht Paul Zschorlich d'Alberts „Improvisator" (Textbuch: komödienhafte Handlung, Sprache=Komödie und Pathos; in unseren Tagen kann ein so schwaches Textbuch eine Oper zu Fall bringen. Aber die Musik, obwohl nicht Epoche machend, wird die Oper halten. Besonders hoch zu schätzen ist d'Alberts Beherrschung und Beachtung der Form; er „ordnet seine Gedanken in wohlthuender Klarheit zu einem effektvollen Gesamtbilde") und Arthur Seidl den „Haubenkrieg" von Meyer-Olbersleben (lobt die „muntere Lebendigkeit des Librettos"; die Musik ist nicht übel, aber spielerisch, deklamatorisch undeutlich und des höheren Schwunges entbehrend).

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT. III. Jahrgang, Heft 3. — Die umfangreichste Abhandlung des Bandes ist Richard Münnichs Biographie Johann Kuhnaus, des Vorgängers Bachs im Thomaskantorate: eine durchaus tüchtige auf sicherer Benützung und umfangreicher Kenntnis der Quellen aufgebaute Arbeit mit einem Anhang wertvoller Aktenstücke. Gleichfalls von hohem Wert ist L. Bürchners Aufsatz über „Griechische Volksweisen", worin die vom Verfasser gesammelten griechischen Lieder und Tänze veröffentlicht und besprochen werden. Der Aufsatz enthält eine Masse positiven Materials, das umsichtig gruppiert und trefflich verwertet ist. Ähnlichen Charakter hat Ilmari Krohns Studie über die „Melodieen der Bergtschermissen und Wotjaken", halbcivilisierter Stämme, die im Nordosten Russlands wohnen; die veröffentlichten 30 Tschermissen-Melodieen besitzen grosse Mannigfaltigkeit im Ausdruck, die 15 Wotjaken-Weisen sind recht primitiv gebaut. Eine vorzügliche Arbeit ist auch Alexander C. Mackenzies Aufsatz „The life-work of Arthur Sullivan", die namentlich einen interessanten Vergleich zwischen Sullivan und Offenbach (S. 557) enthält. Von kleineren Abhandlungen sind zu nennen: „Sarti in Kopenhagen" von Carl Thrane (behandelt den 1753 mit der Mingottischen Truppe nach Kopenhagen gekommenen Sarti), Hermann Abert: „Zu Cassiodor", C. Frederick Hardy: „the music in the glass of the Beauchamp Chapel at Warwick", Oscar Chilesotti: „Il pater noster di Adriano Willaert" und Alexander Reichels

philosophische Studie „Über das ästhetische Urteil" („das ästhetische Urteil beruht einzig und allein auf der sinnlichen Wahrnehmung und kann deshalb nur von demjenigen abgegeben werden, welcher das Musikstück hört oder gehört hat").

RIVISTA MUSICALE ITALIANA, anno IX, fascicolo secondo. — Die Nummer enthält zunächst Fortsetzung und Schluss von O. Chilesottis „Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento", die durch die darin veröffentlichten Kompositionen besonders wertvoll gemacht werden. Mit Glucks letzter Oper „Eco e Narciso" beschäftigt sich ein Aufsatz von Julien Tiersot, der nach eingehender Besprechung zu dem Schlusse kommt, die Oper höre trotz ihrer fundamentalen Mängel nicht auf, ein Denkmal grossen Könnens und eine der Anerkennung der Nachwelt würdige Arbeit zu sein. „È un documento prezioso, per la penetrazione intima del genio di Gluck, del quale è tutt'altro che indegna, per quanto non sia la sua produzione più caratteristica". Ein halb musikhistorischer, halb kulturgeschichtlicher Aufsatz ist C. Lozzis „la musica e specialmente il melodramma alla corte Medicea". Auch sonst ist der Inhalt des Heftes ein überaus reicher und wertvoller: L. Torchi spricht über die Illica-Franchettische Oper „Germania" („egli non è che un talento d'assimilazione. La sua Germania è la schiuma monoforme della musica; è senza forma rappresentativa, senza espressione tragica, senza la facoltá del sogno; dunque una musica per aprossimazione... egli ha molto parlato all' intelligenza fredda, nulla ha dato al cuore... egli non ha trovata la sua via"), G. Zambiasi über „dei disegni melodici nei varî generi musicali"; eine feine und geistvolle Studie ist Alexander Costas Aufsatz „Dei rapporti fra l' idea e la sua manifestazione nell' arte e specialmente nella musica".

KIRCHLICHE WOCHENSCHRIFT (Berlin) 1902, No. 20. — Der Beginn einer Aufsatzreihe „Neue Kirchenmusik" von Prof. R. Sternfeld zieht zunächst die Grenze zwischen der gottesdienstlichen Kirchenmusik und dem geistlichen Oratorium. Die Musik zur Begleitung kirchlicher Handlungen hat sich in neuerer Zeit weiterentwickelt und ausgestaltet (z. B. Liszt und Bruckner). Das Oratorium hat seit Händel keine nennenswerte Entwickelung erfahren. Bloss Bachs Matthäus-Passion hat durch ihren gewaltigen Einfluss eine Nachkommenschaft bis auf Woyrsch erzielt.

ALLGEMEINE ZEITUNG, BEILAGE (München) 1902, No. 38, 91, 93 u. 109. — Aus Marsops Artikel über den „Kern der Wagnerfrage" hat sich eine lebhafte Diskussion entwickelt. Marsops Vorschlägen erteilt K. von Bernhardi von praktischer Seite aus eine völlig ablehnende Antwort. Günstiger gestimmt ist ihnen S. Hellmann, der Marsops Aufsatz für eine Folgerung aus dessen „Von den Erbfeinden der Bayreuther Kunst" erklärt; er nimmt zum Ausgangspunkt seiner Darlegung den Gedanken, dass unser Konzertsaal der Pflege der Vergangenheit, die Oper aber der Pflege der Gegenwart gewidmet sein müsse. In einer „Parenthese" verkündet Marsop, wie er es in einem eventuellen grösseren Wortkampf halten werde, und spitzt die Frage dahin zu: „Auf welchem Wege könnte sich ein allmählicher Übergang vom „kosmopolitischen Repertoire" zum deutschen Spielplan am besten vollziehen?" — Als nächstbeteiligter Komponist ergreift Hans Pfitzner das Wort. Er sieht den Kern der Frage in Folgendem: „Können wir unser Leben auf die Höhe bringen, dass die besten unserer schaffenden Künstler auch zu Lebzeiten zu ihrem Rechte kommen?" Er findet Marsops Gedanken ungeheuerlich und unmöglich. Mit Recht betont er, wie traurig es wäre, wenn wirklich das Alte völlig weichen müsste; er will anstatt Marsops Gegensatz:



„Lebend und tot“ den zwischen „gut und schlecht“ setzen; nicht unsere alten Meister sollen verbannt werden, sondern der Schund, die Mittelmässigkeit und die Ausländerei.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 1902, No. 28 und 29. — Die beiden Nummern enthalten ausser zahlreichen kleineren Beurteilungen und Nachrichten namentlich drei grosse Festberichte: über die Wiesbadener Kaiserfestspiele spricht Dr. Otto Neitzel; derselbe behandelt auch das siebente westfälische Musikfest; ein Bericht von Charles Karlyle beschäftigt sich mit dem Londoner Musikfest.

FESTBLÄTTER ZUM 6. DEUTSCHEN SÄNGERBUNDESFESTE IN GRAZ 1902, 3. Heft. — Die Nummer enthält eine Fülle wertvoller musikalischer Beiträge. Dr. Ernst Decsey liefert eine knappe Biographie des steierischen Chormeisters Leopold Wegschaider, der, 1838 in Hartberg geboren, seit 1863 Leiter des Grazer Männergesangvereins ist und ein umfangreiches und nutzbringendes Wirken entfaltet hat. Der Verfasser nennt ihn eine „glückliche Mischung des korrekten alten und des künstlerisch gestaltenden modernen Dirigenten“, und lobt seine unglaubliche Erfahrung und Praxis, den feinen Takt in seiner Zusammenstellung der Programme, seine schönen Erfolge als Komponist. „Wegschaiders Leben hat sich in kleineren Kreisen abgespielt; aber es ist ein volles, echtes, thätiges, arbeitsames Leben geworden. Er gab sein bestes anderen hin; seine Liebe war das Lied und sein Streben war die That.“ Gleichfalls Dr. Decsey zum Verfasser hat ein Aufsatz über das im Wiener Hugo Wolf-Verein aufbewahre Notenheft, das drei Männerchöre, die Wolf im Alter von 15 Jahren geschrieben hat, enthält. Sie sind seinem Vater, „Dem Herrn Philipp Wolf“ gewidmet und trotz mancher Fehler und Regelmissachtungen „klingt der Genius eines Meisters aus den schlecht gesetzten Noten. Der ganze Hugo Wolf mit allen charakteristischen Zügen ist schon da ... zwanzig Jahre später hätte er es nicht anders gemacht.“ Dem Aufsatz folgt ein Abdruck eines der Chöre (Text: Goethes „Geistesgruss“). „Anton Bruckner als Männerchor-Komponist“ betitelt sich eine gehaltvolle Studie von Dr. Theodor Helm, in der Bruckners „Germanenzug“, „Helgoland“, „Träumen und Wachen“, „Das deutsche Lied“, „Trösterin Musik“ und „Das hohe Lied“ besprochen werden. Das letztgenannte Werk erscheint Helm nach Text und Komposition naiv; die den Sängern zugemuteten Intonationsschwierigkeiten allzugross. Als „mittelbar zu den Brucknerschen Männerchören gehörig“ bezeichnet der Verfasser das „Tafellied“; am Schlusse wünscht er, man möge auch Bruckners „Abendzauber“ (Männerchor nebst Solo und drei Jodlerstimmen nebst vier Hörnern in F; Text von Hans von der Mattig) der Öffentlichkeit zugänglich machen.

DER TAG (Berlin) 1902, No. 181. — Ein sehr lehrreicher und bei aller Knappheit viel enthaltender Aufsatz „Das moderne Orchester“ von Gerhard Tischer behandelt das allmähliche Zustandekommen des vollendeten grossen Orchesters, dessen sich alle Symphoniker, von Beethoven angefangen bis Brahms, bedient haben. Er beginnt seine Auseinandersetzungen mit der Gewohnheit der mittelalterlichen Kunstmusik, einzelne Gesangstimmen eines mehrstimmigen Werkes durch Instrumente ausführen zu lassen; dann wendet er sich zu den durch Monteverdi herbeigeführten Reformen, bespricht Bachs Orchester und zeigt das allmähliche Werden des Symphonie-Orchesters. Manch interessante Einzelheit kommt dabei zur Sprache: so wurde die Klarinette wirklich allgemein erst seit 1800 gebraucht (sie trat eigentlich an die Stelle der „clarino“ genannten Diskant-Trompete); die Harfe ist erst seit ihrer Verbesserung durch Sebastian Erhard (1820) erfolgreich verwendbar. Sehr schön zeigt der Verfasser am Schluss, wie das Streben des modernen Komponisten, zu malen, neue Instrumente entstehen lassen musste.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Chapi: Kirke ist eine dreiaktige Oper auf einen Text von Ramos Carrion, die auf dem Teatro Lirico in Madrid jüngst lebhaften Beifall fand.

Alberto Franchetti: Théodora. Der Text ist der Handlung des bekannten Sardouschen Dramas entlehnt und von Luigi Illica verfasst.

Carl Heins: Melos, der Liedersänger. Diese dreiaktige komische Oper, deren Libretto von Berthold Roy stammt, ist vom Komponisten soeben beendet worden.

Victor Holländer: Trilby: Alois Prasch hat das Textbuch zu dieser neuen Oper verfasst, die in nächster Zeit an einer Berliner Bühne zur Aufführung kommen soll.

Hermann Kirchner: Stephania ist ein neues Musikdrama, das vor kurzem in Hermannstadt zur Uraufführung kam und beifällig aufgenommen wurde.

Jules Massenet: Chérubin. Der französische Meister arbeitet zur Zeit an dieser neuen Oper, deren Libretto ihm Francis de Croisset lieferte.

Pacini: Alessandra, eine Oper des erblindeten jungen Tondichters hatte bei ihrer Erstaufführung am Mailänder Dal-Verme-Theater starken Erfolg.

Houvard Talbot: Chinesische Flitterwochen ist der Titel einer dreiaktigen Operette, der ein Textbuch von George Danne zu Grunde liegt. Das Berliner Centraltheater hat das Werk zur Aufführung erworben.

Otto Wyneu: Philibert und Margarete ist eine zweiaktige Oper, deren Text der in Kattowitz lebende Komponist nach einer österreichischen Erzählung aus dem Jahre 1501 verfasst hat.

— Die Banditen, eine romantische Oper in 3 Akten, deren Text ebenfalls vom Komponisten herrührt, sieht ihrer Vollendung demnächst entgegen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Ensemblegastspiel der Stuttgarter Hofoper hat mit Hoffmanns Erzählungen, dem Polnischen Juden und den Kleinen Michus begonnen. Eingehender Bericht folgt.

London: Die Théâtres Lyriques von Gent und Antwerpen beabsichtigen demnächst vierzehn vlämische Opern zur Aufführung zu bringen, darunter „Die Herbergsprinzess“ von Blockx und Tière, „Théroigne de Méricout“ von De Boeck und Catillon, „Quinten Messys“ von Wambach und Verhulst, „Het Minnebrugie“ von Van Oost und Verhulst, „Charlotte Corday“ von Benoit und „Parisina“ von Keurvels und Gittens.

Santiago de Chile: Für den Juni, den Beginn der Wintersaison, steht die Uraufführung der Oper eines chilenischen Komponisten, der seine Studien in Berlin genossen, bevor. Für das Municipaltheater ist eine hervorragende Gesellschaft namhafter italienischer Opernkräfte und ein grosses Orchester engagiert und für ca. 70 Vorstellungen verpflichtet worden. Sämtliche Aufführungen finden in italienischer Sprache statt; eine grössere Reihe von Opern-Novitäten sind zugesagt.

KONZERTE

Berlin: Der „Sternsche Gesangverein“ wird am 3. und 4. November d. J. ein Mendelssohnfest veranstalten.



Berlin: Das Holländische Trio wird seine Konzertreisen im Oktober d. J. beginnen. Am 4. November findet das erste Berliner Konzert statt. Von Mitte Januar bis Mitte Februar wird das Trio eine Tournée in Österreich und Ungarn absolvieren und im Anschluss daran auch in der Schweiz konzertieren. Für die Konzerte in Holland und Belgien ist der Monat März in Aussicht genommen.

Brüssel: In der Generalversammlung der unter dem Protektorat des Königs stehenden „Société royale des artisans réunis" wurde beschlossen, im Laufe des Monats Oktober d. J. eine Sängerfahrt nach Berlin zu unternehmen.

Frankfurt a. M.: Der Kaiser hat bestimmt, dass der zweite Gesang-Wettstreit deutscher Männergesangvereine um den von ihm gestifteten Ehren-Wanderpreis im Frühjahr des Jahres 1903 stattfinden soll.

Liegnitz: Für den 26. und 27. Oktober d. J. ist ein zweitägiges Musikfest beschlossen worden. Die drei auswärtigen Vereine Löwenberg, Jauer und Striegau haben sich zur Mitwirkung einverstanden erklärt. Als Solist für den ersten Abend, an welchem „Fausts Verdammung" unter Direktion von Konrad Schulz aufgeführt wird, soll Herr Emil Kraus in Berlin gewonnen werden.

Mainz: Eine Singspielouvertüre von Dr. Edgar Istel wurde für die Symphoniekonzerte des kommenden Winters zur Aufführung angenommen, nachdem das Werk bei einer Probe des städtischen Orchesters jüngst lebhaftesten Anklang gefunden hat.

Montreux: Zur Hundertjahrfeier des „Peuple Vaudois", wird am 14. April des nächsten Jahres ein Festspiel, Text und Musik von Jaques-Dalcroze aufgeführt, das mehr einer Oper oder auch einem riesigen Ballett ähnlich sehen wird. Das Stück wird keine gesprochenen Partieen enthalten, sondern Chorgesänge und Orchesterpartieen. Es schildert die Waadt und das Leben der Waadtländer zur Zeit des Grafen von Savoyen unter der Herrschaft Berns, in der Epoche der Entstehung des Kantons und in der Gegenwart. Eine Reihe glänzender und bunter Bilder wird die Schaulust befriedigen.
H. Kling.

Regensburg: Ursprünglich war Nürnberg für das zweite bayrische Musikfest Pfingsten 1903 in Aussicht genommen worden. Nunmehr ist aber Regensburg endgültig die Abhaltung dieses Festes für das Jahr 1904 überlassen worden.

Scheveningen: Das Berliner Philharmonische Orchester hat am 31. Mai im Kurhaus unter Leitung von Rebicek seine Sommerkonzerte begonnen, die wie gewöhnlich bis zum 1. Oktober dauern.

Neu-Seeland: Die Musikalische Vereinigung hat vor kurzem ihren Jahresbericht für 1901 erscheinen lassen. Man erfährt daraus mit Überraschung, dass diese musikalische Gesellschaft unter der Leitung von A. M. Wallace bedeutende Werke hat aufführen lassen, darunter den Messias von Händel, die Ruinen von Athen und mehrere Symphonieen von Beethoven und Haydn.

Zwickau: Marie Wieck, die letzte Schwester Klara Schumanns, ist in dem letzten Konzert des A cappella-Vereins in der Geburtsstadt Robert Schumanns noch einmal in die Öffentlichkeit getreten. In schlichter Vollkommenheit gab sie einige Klavierstücke Schumanns und zeigte in Webers Perpetuum mobile, welche sichere, noch heute zuverlässige Technik sie der bewährten Schule ihres berühmten Vaters verdankt.

Santiago de Chile: Mit dem Juni beginnt die Konzertsaison. Eine Reihe interessanter Kammermusikabende und ein grosses Orchesterkonzert leiten die Saison ein. Auch die nächsten Monate versprechen eine Fülle musikalischer Darbietungen. Eingehender Bericht folgt.

TAGESCHRONIK

Im Befinden Hugo Wolfs ist eine Verschlimmerung eingetreten, die sein Ende als in absehbarer Zeit bevorstehend voraussehen lässt. Inzwischen sind die Manuskripte Wolfs von seinen Freunden gesichtet worden und werden demnächst der Öffentlichkeit übergeben werden. Es sind folgende Werke, die von Professor Foll durchgesehen werden: 1. 28 Lieder mit Orchesterbegleitung, von denen vorläufig veröffentlicht werden: „Prometheus", „Der Rattenfänger", „Anakreons Grab" (sämtlich nach Dichtungen Goethes) und „Wo find' ich Trost?" (Mörike); 2. die symphonische Dichtung „Penthesilea" (nach dem Drama Kleists), von der mehrere Sätze vollendet vorliegen; 3. eine italienische Serenade in mehreren Sätzen; 4. ein grosses Chorwerk „Christnacht", Dichtung von Platen, für Chor, Soli und Orchester; 5. eine Oper „Manuel Venegas", Text von Professor Hörnes nach einer Novelle von Alarçon (der Text des „Corregidor", von Frau Rosa Mayreder, ist bekanntlich ebenfalls einer Novelle „Der Dreispitz" des Alarçon entnommen); von dieser Oper ist der erste Akt bis über die Hälfte hinaus fertig komponiert und wird ebenfalls erscheinen; 6. sechs gemischte Chöre nach geistlichen Liedern von Eichendorff, und 7. zwei Streichquartette und eine grosse Anzahl von Liedern aus der Jugendzeit des Komponisten. Von den ungefähr 800 Briefen, die man vorgefunden, wird zunächst der Briefwechsel Hugo Wolfs mit dem Musikdirektor Dr. Kaufmann in Tübingen der Öffentlichkeit übergeben werden.

Joseph Hellmesberger ist auch für die nächste Saison zum Dirigenten der Wiener Philharmoniker gewählt worden.

Direktor Angelo Neumann und Kapellmeister Arturo Vigna wurden durch Verleihung des Kronenordens 3. Klasse bezw. 4. Klasse vom deutschen Kaiser anlässlich der Berliner Verdifestspiele ausgezeichnet.

Das Direktorium der Londoner Philharmonie übergab Kubelik die grosse Medaille. Von lebenden Künstlern haben bloss sechs, und speziell von den Geigern nur Joachim und Ysaye diese Medaille.

Ingenieur Julius Klein ist zum Nachfolger Lautenschlägers als Leiter des technischen Betriebes der Münchener Hofbühnen ernannt worden.

Die Belgische Akademie zu Brüssel stellt für das Jahr 1903 unter anderm folgende musikhistorische Preisaufgabe: Entstehung und Entwickelung des Musikdramas, und zwar speziell des italienischen, soll von Peri's „Euridice" bis zu Gluck's „Orfeo" dargestellt werden. Der Preis für die Lösung dieser Aufgabe besteht in einer goldenen Medaille von 1000 Francs.

Mme. Lelong in Paris hat zur Universalerbin ihres mehrere Millionen betragenden Vermögens die Association des Artistes musiciens in Paris eingesetzt.

In Mailand gründeten 300 Opernsänger und Sängerinnen einen internationalen Schutzverein zum Schutze der Mitglieder gegen Ausbeutung durch Agenturen. Auch die Errichtung einer Pensionskasse und die Herausgabe eines Vereinsorgans ist in Aussicht genommen. An der Spitze der Gesellschaft steht Tamagno.

Direktor Emil Steinbach in Mainz feierte am 1. Juni den Tag, an dem er vor 25 Jahren die Leitung der Städtischen Kapelle übernommen hatte.

Auf besonderen Wunsch des Deutschen Kaisers hat die Regierung die Musikinstrumenten-Sammlung des verstorbenen Advokaten C. C. Snoeck



in Gent nebst der dazu gehörigen Fachbibliothek angekauft. Die Sammlung ist unter Leitung des Vorstehers der Königlichen Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin Prof. O. Fleischer bereits verpackt und nach Berlin abgesandt worden. Nicht weniger als 5 Eisenbahnwaggons füllte diese Sammlung, die bisher die grösste und wichtigste Musikinstrumenten-Sammlung in Privathänden überhaupt in der Welt war. Vereinigt mit dieser neuen Erwerbung wird fortan die Berliner Königliche Instrumenten-Sammlung durch Zahl und Wichtigkeit ihres Inhalts die erste unter den Instrumenten-Museen der Welt sein! Die ganze Sammlung wird vorläufig in den Räumen der neuen Hochschule der bildenden Künste untergebracht, um im Laufe dieses Jahres die Räume ihres zukünftigen Heimes in dem Neubau der Königlichen Hochschule für Musik zu beziehen. Die Ausarbeitung eines Gesamt-Kataloges des Museums wird alsbald in Angriff genommen werden.

In Brünn hat sich vor kurzem ein philharmonisches Orchester konstituiert. Die Vereinigung, welche durchwegs aus Berufsmusikern besteht, hat zu ihrem Obmann den ersten Konzertmeister des Stadttheaterorchesters, Robert Künzel, zum Dirigenten den Kapellmeister August Veit gewählt.

Verdi auf den deutschen Bühnen. Vergleicht man die letzten beiden Theaterjahre, so ist die Zahl der Aufführungen Verdischer Werke auf deutschen Bühnen von 448 auf 579 gestiegen und zwar: „Der Troubadour" von 183 auf 225, „Traviata" von 54 auf 76, „Rigoletto" von 21 auf 57, „Maskenball" von 36 auf 48, „Othello" von 13 auf 40 Vorstellungen. In absteigender Linie bewegten sich: „Aïda" von 124 auf 116, „Ernani" von 7 auf 5, „Falstaff" von 10 auf 9 Abende. Zu erwähnen wäre noch, dass die „Sicilianische Vesper" in Hamburg drei Vorstellungen erlebt hat.

Die internationale Stiftung „Mozarteum" giebt bekannt, dass voraussichtlich Mitte Juli im Dom zu Salzburg ein Seelengottesdienst für Mozart durch den Fürsterzbischof von Salzburg celebriert werden wird. Bei diesem Anlass soll das letzte Werk des Meisters, sein Requiem, zu Gehör kommen. Unter den mitwirkenden Solisten wird sich unter anderen Lilli Lehmann befinden, die hierzu die Anregung gab.

Die Königliche Oper in Berlin hat soeben eine Opernchorschule begründet, deren Leitung dem Königl. Musik- und Chordirektor Wegener sowie dem Königl. Chordirigenten Riedel untersteht und welcher als Prüfungs-Kommission die Königlichen Kapellmeister Richard Strauss und Dr. Carl Muck angehören. Die Schule stellt sich zur Aufgabe, Damen und Herren für ein mässiges Honorar soweit auszubilden, dass sie nach Verlassen der Chorschule direkt an die Bühnen als feststudierte Chorsänger engagiert werden können.

TOTENSCHAU

Karl Bargheer, der ehemalige lippische Hofkapellmeister, geb. 31. Dezember 1831 in Bückeburg, starb am 19. Mai in Hamburg. Er war ein Schüler Spohrs, Davids und Joachims, später Hofkapellmeister in Detmold. Nach Auflösung der Kapelle ging Bargheer nach Hamburg als Konzertmeister der Philharmonischen Konzerte, und Lehrer am Konservatorium. Seine Quartettabende haben ihm in Hamburg grosse Beliebtheit verschafft.

Dr. Adalbert Svoboda, geb. 26. Januar 1828 in Prag, früher Redakteur der Stuttgarter Neuen Musikzeitung und Verfasser einer Musikgeschichte, starb jüngst in München.

Hans Merian, geb. am 18. Febr. 1857 in Basel, langjähriger Herausgeber der „Gesellschaft" und Verfasser einer jüngst erschienenen Musikgeschichte des 19. Jahr-



hunderts, ist am 29. Mai in Leipzig gestorben. Er war Opernkritiker der Leipziger Volkszeitung und lieferte bis zu seiner Erkrankung auch unserer „Musik" die ersten Berichte aus Leipzig.

BERICHTIGUNG

Herr Dr. Kalischer hat in seinem Aufsatz über „Beethovens Augen und Augenleiden" (1902, 2. Märzheft und 1. Aprilheft) geschrieben, ich hätte in meinem Artikel über „Beethovens Brillen" (Wochenschr. f. Hygiene des Auges, 1901, 3. Okt.) Unrichtiges über Beethovens Augen veröffentlicht.

Dies ist nicht der Fall. Ich habe behauptet, 1. dass Beethoven eine mittlere Kurzsichtigkeit gehabt und häufig Brillen getragen und 2., dass er in den letzten Lebensjahren auch an den Augen gelitten habe.

Diese Behauptungen hat aber Herr Dr. Kalischer nicht allein nicht widerlegt, sondern vielmehr durch neue umfassende Untersuchungen bekräftigt.

Dass ich einen Beethovenschen Brief nicht als 4, sondern als 2 Jahre vor seinem Tode geschrieben angeführt, beruht auf einem bedauerlichen Druckfehler, ändert aber an meinen Behauptungen nichts.

Wer sich für Einzelheiten interessiert, findet sie in meinem neuen Aufsatz über Beethovens Augen in der Wochenschr. f. Hygiene des Auges, 1902, No. 32.

Prof. Dr. med. et phil. Hermann Cohn-Breslau.

Erwiderung: Obenstehende Berichtigung ist völlig belanglos. Beweis:

1. In der Einleitung zu meinem Aufsatze ist über Hrn. Prof. Dr. Cohns Artikel Beethovens Brillen gesagt worden: „Die darin enthaltenen Resultate hinsichtlich des Augenleidens und auch der Augenbeschaffenheit bei Beethoven sind unrichtig und unzulänglich." Das ist von mir nach allen Dimensionen nachgewiesen worden. Es brauchte uns niemand darzulegen, dass Beethoven kurzsichtig war und Augengläser besass: denn das wissen wir längst aus den Schriften v. Seyfrieds, Schindlers, Ries' und anderen.

2. In den von Prof. Cohn citierten Mitteilungen seines Gewährsmannes, Herrn Geh. Reg.-Rat Dr. Deiters, ist u. a. zu lesen: „Die vielen Schilderungen über den leuchtenden Glanz, den lebhaften Ausdruck seiner Augen scheinen doch auszuschliessen, dass er im gewöhnlichen Leben je eine Brille getragen hätte." Das ist unrichtig, wofür der Beweis von mir an der Hand glaubwürdiger Quellen erbracht worden ist.

3. Prof. Cohn schreibt dann u. a. selbst: „Für Beethovens Myopie spricht auch die äusserst zarte Notenschrift des Meisters, sowohl der Notenstriche als der Notenköpfe, wie sie die neben den Brillen im Beethoven-Hause ausgelegte Original-Handschrift der Mondschein-Sonate zeigt." Diese Schlussfolgerung ist in Bezug auf Beethoven durchaus falsch. Denn fast alle autographischen Reinschriften Beethovens lassen eine nichts weniger als „zarte Notenschrift" erkennen. Vielmehr ist hier die Notenschrift fest, klar, deutlich und gross, ja nicht selten, wie in Albumblättern, mit Lapidarschrift abgefasst. Freilich muss man Skizzen und ausgeführte, vollendete Kompositionen von einander trennen. Davon kann sich jeder überzeugen, der etwa die Autographe auf der Berliner Königl. Bibliothek durchmustern mag; auch Beilagen grosser Beethoven-Biographieen — wie die von A. B. Marx — können eine Anschauung davon geben. Aus der Zeit der Cis-moll-Sonate (Mondschein) aber selbst ist für jedermann das Autograph der As-dur-Sonate (op. 26) durch die Publikation von Dr. Erich Prieger zugänglich.

4. Prof. Cohn beschliesst seinen Artikel mit den Worten: „Der unvergleichliche Meister hatte also in seinen letzten Jahren nicht nur, wie bekannt, am Gehör, sondern auch am Auge zu leiden." Das ist ein unrichtiger Schluss, was ich



hinlänglich bewiesen habe. Denn Beethoven hat nur einmal in seinem Leben, im Jahre 1823, eine Augenkrankheit überstanden. Wenn Prof. Cohn nachweisen kann, dass $1 \times 1 = 2 \times 1$, oder $= 3 \times 1$ oder gar $= 5 \times 1$ ist, dann soll er Recht behalten. So lange das nicht geschehen kann, bleibt die Unrichtigkeit bestehen. — Der Passus ist jedoch so abgefasst, als müssten Beethovens Gehörleiden, von denen alle Biographieen voll sind, mit Beethovens Augenleiden, von denen keine Biographie besondere Notiz nimmt, auf eine Rangstufe gestellt werden. Das müsste abgewiesen werden: Beethovens Gehörleiden und Beethovens Augenleiden sind inkommensurable Dinge.

5. Anhang. In seiner Replik in der Wochenschrift für Therapie des Auges (Jahrgang V, No. 32) glaubt Herr Prof. Cohn auf einen Irrtum meinerseits hinweisen zu müssen; nämlich auf meinen hinsichtlich der Beethovenschen Augen gebrauchten Ausdruck von den „glänzenden Sehnerven". Prof. Dr. Cohn führt aus: „Die normalen Sehnerven glänzen niemals und sehen niemals; sie leiten nur den Eindruck zum Gehirn; er meint offenbar: glänzendes Sehvermögen." Das beweist mir, dass Prof. Cohn meinen Ausdruck missverstanden hat. Derselbe hat jedenfalls nicht bedacht, dass der Begriff „glänzend", wie so viele andere, eine natürliche und eine figürliche Bedeutung hat. Der Ausdruck „glänzende Sehnerven" soll also besagen, dass Beethovens Sehnerven ausgezeichnete, vortreffliche, sehr gute, vielleicht gar phänomenale waren.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin.

NACHSCHRIFT

Der Passus auf Seite 1368/69 scheint, wie dies auch in mehreren Zuschriften an mich ausgedrückt wurde, zu Missverständnissen Anlass gegeben zu haben. Natürlich meinte ich mit der „ersten Fassung" nicht den allerersten Prosa-Entwurf vom 16. Juli 1845 zu Marienbad, wo freilich von Hanslick noch nicht die Rede sein konnte. Ein freundlicher Berliner Anonymus, dem ich bestens danke, sandte mir das Konzertprogramm der Wagner-Vereine Berlin und Potsdam vom 24. Februar 1902, wo sich auf Seite 19ff. einige Bemerkungen zur Entstehung des 3. Aktes der „Meistersinger" befinden, die offenbar von einer überaus sachkundigen Persönlichkeit herrühren. Hier wird von der Neubearbeitung des Marienbader Entwurfs gesprochen, die Wagner am 19. November 1861 an Schott nach Mainz schickte und daselbst Anfang Dezember zweimal — auch Weissheimer berichtet darüber — vorlas. In diesem Entwurf, der sich übrigens meines Wissens noch im Besitz der Firma Schott befindet, heisst der Merker Veit Hanslich (sic). Dass Wagner also wirklich bei der Ausarbeitung des Werkes an den berühmten Recensenten dachte, ist trotz aller Ableugnungsversuche Hanslicks somit zweifellos. Warum Wagner dem Merker gerade den Vornamen Veit gab und den Namen durch Umwandlung des k am Ende in ein h entstellte, bleibt — bei der Deutlichkeit der Anspielung — rätselhaft. Viel witziger und echt wagnerisch [man denke an das Bonmot: Haifischer-Hey (Jul.) + Fischer (Franz)], aber auch sehr boshaft ist die Benennung Hans Lick, ein Schreiber. Wagner hat also wohl sicher aus Veit Hanslich entweder nur in Gedanken oder auch einmal auf dem Papier die zweite witzige Fassung gestaltet, dann aber schliesslich ganz auf die Verewigung des Namens seines Widersachers verzichtet. Aus Hans Lick wurde Beckmesser, ein Name, der sich wirklich in den Verzeichnissen der Zunft vorfindet, aber der Merker blieb trotz allem ein „Schreiber", wenn er auch zum „hochgelahrten Herrn Stadtschreiber" avancierte.

Dr. Edgar Istel.





OPER

BRESLAU: Die bereits gemeldeten letzten Gastspiele mit Grüning in den Meistersingern und Perron im Ringe sind nun auch vorüber. Das Publikum hat sich die Darbietungen der illustren Gäste mit erhöhten Preisen erkaufen müssen und damit zu gleicher Zeit die Möglichkeit, überhaupt in dieser Saison die Meistersinger und das Rheingold zu hören. — Grünings Kunst blieb hinter der Aufgabe, die Wagner dem Darsteller des Stolzing vorgezeichnet, zurück. Er gab einen biederen robusten Landjunker, dem die Natur ungemessene Stimmmittel verlieh. Perron sang den Rheingoldwotan herrlich, den der Walküre heiser, den des Siegfried teilweis heiser, aber seine unnachahmliche Deklamationskunst und seine geistreiche Auffassung liess doch stets den Meister erkennen. Dirigent der letzten Wagnervorstellungen war Hertz, dem wir wiederum ein famoses orchestrales Emsemble verdankten. Das Scheiden dieses eminenten Künstlers wird hier sehr bedauert. Man wird seinesgleichen unter den deutschen Theaterkapellmeistern nicht so bald finden. Er ist ein Wagnerianer im besten Sinne des Wortes, dazu der pietätvollste begeistertste Interpret der Klassiker. Ausser Hertz trat Prüwer aus der stattlichen Zahl unserer Kapellmeister in einigen Neueinstudierungen vorteilhaft hervor. Im ganzen haben wir in dieser gesegneten Saison cirka 286 Opernvorstellungen an 240 Spieltagen gehabt. Das ist ein ganz netter Rekord. Es wäre interessant zu erfahren, welches Stadttheater quantitativ unserem Breslauer voran ist. Das Schosskind der Direktion war auch in dieser Saison die Operette. Die Klassiker wie auch Wagner kamen schlecht weg. Hier eine Statistik über die Aufführungen. Die Werke folgen nach der Reihe der Aufführungsziffern: Landstreicher (18), Die sieben Schwaben (15), Louise (14), Tannhäuser, Lohengrin, Geisha (12), Carmen, Vogelhändler (10), Fledermaus, Bettelstudent (9), Versunkene Glocke, Verkaufte Braut, Cavalleria (8), Hoffmanns Erzählungen, Bajazzi, Undine, Mignon, Hänsel und Gretel, Samson und Dalila (7), Siegfried, Zauberflöte, Freischütz, Lustige Weiber, Zar und Zimmermann, Puppe, Walküre, Phantasieen im Bremer Ratskeller (6), Barbier von Sevilla, Fliegender Holländer (5), Troubadur, Jüdin, Fra Diavolo, Afrikanerin, Margarete, Oberon, Don Juan (4), Weisse Dame, Widerspenstigen Zähmung, Waffenschmied, Kain (3), Beiden Schützen, Fidelio, Martha, Hans Heiling, Götterdämmerung, Meistersinger, Der Kinder Weihnachtstraum (2), Traviata, Regimentstochter, Adelaide, Hochzeit des Figaro, Aida, Rheingold (1). — Das Erfreulichste an der Saison waren einige Wagner-Vorstellungen unter Hertz und die wenigen Premièren (Louise, Samson und Dalila, Kain, Versunkene Glocke, Hoffmanns Erzählungen, der Pariser Tannhäuser). Die Direktion braucht für die nächste Saison neue Versprechungen nicht zu machen. Man würde zufrieden sein, wenn sie das, was sie in dieser nicht erfüllt hat, nachholte. Sie hätte genug zu thun. Freilich würde das einen vollständigen Bruch mit den jetzt landesüblichen 10—12 Ramschaufführungen in der Woche voraussetzen. — Aber das ist wohl nicht zu hoffen, so lange die Direktion Löwe durch ihr Theater-Monopol alle Bühnen der Stadt beherrscht und eine Konkurrenz nicht zu fürchten braucht.

G. Münzer.

FRANKFURT A. M.: Ein zweimaliges Gesamtgastspiel des Personals der Stuttgarter Hofoper hat uns zwei Neuheiten gebracht, das Märchenspiel „Lobetanz" von O. J. Bierbaum und Ludwig Thuille und die Operette „Die kleinen Michus" von Messager. Namentlich die Bekanntschaft mit „Lobetanz" dünkt mich sehr erfreulich; Text und Handlung sind, abgerechnet einige Details vom „Bierbaumschlag", mit Anmut gedichtet und Thuilles Musik ist bei ihrer frappanten Wagnerähnlichkeit doch weit



mehr als Nachahmung; die packende, düstere Dämonin der Kerkerscene findet wohl in der musikdramatischen Litteratur schwer ihres Gleichen und der Todesmarsch mahnt an die Berliozschen Weltgerichtsposaunen. Die Darstellung durch die Stuttgarter war an beiden Abenden sehr gelungen; Vorzügliches leisteten das unter Kapellmeister Reichenberger stehende Orchester, von den Solisten (nicht Alles erste, aber wohldisziplinierte Kräfte) Herr P. Müller und die Damen Sutter, Wiborg und Reinisch, vom Chor besonders die Frauen. — Das Probedirigieren eines für hier ausersehenen neuen Kapellmeisters, des Herrn Dr. Ernst Kunwald in „Tristan und Isolde" fand eine ungemein günstige, ja enthusiastische äussere Aufnahme, und doch machen sich hinterher auffallend verschiedene Meinungen geltend. Nach meiner Ansicht steckt in der Tristanmusik erheblich mehr Blüte und Glanz als das aufgeregte, drastische Gebärdenspiel des Dirigenten, dessen Stab am liebsten jede einzelne Instrumentalfigur in die Luft zeichnen möchte, herausholte; er ging zu einseitig auf die nur „sehrenden" Wirkungen aus und bediente sich hierzu des bedenklichen Mittels der Übertreibung, dynamisch wie agogisch. Bei diesem Verfahren welkt das rosige Fleisch über dem motivischen Adern- und Muskelgeflecht, das sich wie zum Selbstzweck präpariert ausnimmt. Der „Tristan" stand übrigens hier lange nicht im Repertoir und war somit doppelt schwer zu bewältigen, vielleicht glückt es dem Dirigenten, dem es offenbar weder an klugem Geist noch an Energie gebricht, nächstens mit „Fidelio" vollkommener. Endlich verzeichne ich noch zwei gut abgelaufene Gastspiele des Tenoristen Herrn Joh. Tijssen aus Amsterdam als Stolzing und Faust und das Auftreten eines Fräulein M. Milton aus Wien, der man besonders schauspielerische gute Qualitäten nachrühmt, als „Schöne Helena".

Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Am 24. Mai wurde hier Hugo Wolfs Corregidor zum erstenmale gegeben. Man muss sich das Datum merken, denn es ist für die Lebensgeschichte des Komponisten wie für die seines Werkes gleich wichtig. Die Grazer Aufführung ist die zweite österreichische, die vierte deutsche des Werkes überhaupt. Was Provinzstädte wie Prag und Graz geleistet haben, hat Wien noch immer nicht geleistet. Gerade nach dem hiesigen Erfolg des Corregidor wäre es nicht zweifelhaft, dass er — in praktischer Bearbeitung — auch am Hoftheater sein Glück machen würde. Überdies soll ein altes Versprechen Direktor Mahlers vorliegen. Gerade in seinen letzten gesunden Tagen, im August 1897, hat Wolf den Corregidor eigens noch einmal für die Wiener Oper bearbeitet. Aber es heisst: der „Dämon" Rubinsteins sei ihm vorgezogen worden, was ihn tief irritiert habe. Nur zu begreiflich. Ein Stück Leben und Gesundheit hat Wolf an sein Meisterwerk gegeben, und seine innerste Natur. Frühlingsfrisch duftet eigenartige Melodik aus der Partitur, eine wunderbar verknotete und verschlungene Polyphonie zeigt die starke kombinatorische Kraft des Künstlers an; sein goldener Humor und das stellenweise leis angebrachte nationale Kolorit — wie in dem E-moll-Zwischenspiel, einer spanischen Rhapsodie en miniature — machen das Werk zu einer hochwertvollen Arbeit sui generis. In der Geschichte des musikalischen Lustspiels nimmt es dauernd einen Platz ein. Wolf rang sich los vom Mythos des Wagnerschen Musikdramas und gab uns — wie er es immer ersehnte — eine eigenartige deutsche komische Oper mit Wagnerscher Technik. Auch der Stoff des Werkes hat höhere Bedeutung, als die einer simplen Liebesepisode. In der Novelle Alarcons finden sich genau dieselben streitbaren Tendenzen, wie in Beaumarchais Figaro. Der Dichter ficht mit der feinen Klinge der Satyre gegen das alt-feudale Marquis-System, das ancien régime in Spanien. So ist sein „Dreispitz" ein unvergängliches Kulturbild. Rosa Mayreder hat die Vorgänge freilich auf das Allgemein-Menschliche reduzieren müssen. Gerade darum ist ihr Libretto aber wieder mehr als ein blosses Tendenzstück. Ihre feinen Verse sind nun allerdings nicht die Umgangssprache der Bühne. Und die epischen Elemente des Buches (1. und 4. Akt) fördern gerade nicht die Wirkung. Auch hat die Kunst Hugo Wolfs hier nicht alles aus-

gleichen können. Und der „Hauptvorwurf", den man ihm machen kann, ist: Zu viel Musik. Die Musik überströmt wichtige Einschnitte der Handlung. Gleichwohl ist das schöne Werk für die deutschen Bühnen Gewinn. Sie müssen sich nur anstrengen, ihm nachzukommen, den Schatz zu heben. Wolf hat die Dreispitz-Geschichte geadelt und für immer verewigt. Der Erfolg in Graz sprach ganz für ihn. Nach jedem Akte und am Schlusse gab es unzählige Hervorrufe. Das reizende Zwischenspiel musste wiederholt werden. Die Aufführung war glänzend, ein Verdienst Direktor Purschians, Kapellmeister Weissleders und der mitwirkenden Künstler: Fellwock (Frasquita), Koss (Corregidor), Landauer (Tio Lucas), Werk (Pedro) u. s. w. Wer den erschütternden Verkleidungs-Monolog des Tio Lucas gehört hat, zweifelt nicht mehr an Wolfs dramatischer Kraft. Welcher Bühne wird nun die Ehre der fünften deutschen Aufführung des Corregidor zufallen? Dr. Ernst Descey.

STRASSBURG: Als letzte Novität der Spielzeit wurde ein Einakter „Nuredin" von Joh. Fabian gegeben, ein Werk, das sein Bühnendasein wohl mehr der Recensenteneigenschaft seines Verfassers als seiner musikalischen Bedeutung verdankt. Die Handlung, von einer anonymen, wie man hörte weiblichen Hand in schlechte Verse gefügt, spielt im alten Persien und ist so eine Art Moritat. Zu ihr eine wirksame Musik zu schreiben, hätte wohl auch ein Grösserer nicht vermocht, als der fleissi[illegible] Leipziger Conservatoriumsschüler. Im Rubinsteinschen Stile etwa gehalten, zeigt [illegible] Stück manche technischen Vorzüge; nachhaltig zu interessieren und zu ergreifen ve[illegible] doch aber wohl nur eine Musik, in der eine grosse Seele innerlich Erlebtes u[illegible] pfundenes mitteilt, eine Musik, die mit dem Herzen geschrieben ist, nicht nur [illegible] Kopfe. — Mit einer Meistersingervorstellung unter Leitung von Kapellmei[illegible] an Stelle des zur Zeit an der Londoner Coventgarden-Oper wirkenden Lohs[illegible] die diesjährige Saison. H. Pokorny verspricht ein tüchtiger Hans Sac[illegible] sonst war manches im Ensemble etwas schadhaft. Hoffen wir für d[illegible] Winter auf Verbesserung der Kräfte, ebenso auf einen frischeren 7[illegible] und mehr künstlerischen Geist in der Regieführung, als die letzte [illegible]

Dr. Gus[illegible]

KONZERT

GUMBINNEN: III. Litauisches Musikfest. Das dritte der [illegible] Abstand in einer der Verband-Städte des littauischen [illegible] brachte in seinen beiden Hauptaufführungen das Ora[illegible] Zerstörung Jerusalems" und die Königsberger „K[illegible] Bernecker in würdiger Weise zu Gehör. Das Cha[illegible] hardtschen Komposition, eine musikalische Bele[illegible] gemäldes zu geben, wurde durch schwungvolle Au[illegible] parts und tadelloses Zusammenwirken der gut[illegible] Lula Mysz-Gmeiner, Frl. Hedwig Kaufm[illegible] Ludwig Hess wurden ihren pathetischen Auf[illegible] Die Kantate: „Herr, der König freuet sic[illegible] Domorganist C. Bernecker im Vorjahr [illegible] preussischen Königskrönung komponie[illegible] blieb, jetzt erst seine Erstaufführung. [illegible] der Harmonik und melodischer Re[illegible] für patriotische Feste vorzüglich [illegible] des Gumbinner Musikdirektors [illegible]

HELSINGFORS: Das Ko[illegible] Lebhaftigkeit ausgezei[illegible] von Berlioz' Symphonie [illegible]

Klavierkonzert, von Prof. Max Pauer vorgetragen. Der hier nicht unbekannte Künstler bewährte wieder seine perlende, reine Technik und seine klare, mehr kühl objektive als warm persönliche Auffassung. — Der finnische Studentenchor „Ylioppilaskunnan laulajat" absolvierte in anregender Weise sein Programm, das wie gewöhnlich reich an neuen Nummern war. Die Ensembles waren ausgezeichnet studiert, die Intonation war tadellos. Die neugebildete Helsingforser Hornkapelle liess sich auch zum erstenmal hören. Leiter derselben ist der frühere Kapellmeister bei dem finnischen Gardebataillon Apostol. Die Reinheit und die Tempobehandlung liess in einigen Nummern etwas zu wünschen übrig; sonst aber war der Eindruck ein guter. Die Kapelle wird durch private Opferwilligkeit gestüzt; wie bekannt sind ja unsere sämtlichen wehrpflichtigen Bataillone wie deren Musikkapellen aufgelöst. — Der deutsch-amerikanische Pianist Ernst Schelling liess sich in zwei Orchesterkonzerten hören. Er spielte Chopins F-moll-Konzert glanzvoll, mit fascinierender Virtuosität und vertieftem Gestaltungsvermögen. Nicht gleich glücklich führte der Künstler Paderewskis polnische Fantasie für Klavier und Orchester aus, ein Werk, das schon an und für sich nicht zu interessieren vermochte. — Frau Adée Leander-Flodin gab zwei Konzerte, in denen sie u. a. Arien aus Händels „Judas Maccabeus", Donizettis „Lucia", Mozarts „Figaros Hochzeit" und Thomas' „Hamlet" nebst nordischen und französischen Liedern sang. — Das 4. Symphoniekonzert brachte Mozarts C-dur-(Jupiter-)Symphonie und Nicodés symphonische Variationen. Prof. S. Barcevicz aus Warschau spielte Wieniawskis Violin-Konzert D-moll und zeigte hierbei alle Eigenschaften, die einem virtuosenhaft ausgebildeten, routinierten Künstler eigen zu sein pflegen. — Viel Erfreuliches brachte das 5. Symphoniekonzert durch die Mitwirkung der schwedischen Künstler: Stenhammar (Klavier), Forsell (Baryton) und Aulin (Violine). Herr Forsell, der bis vor kurzem der königl. Oper in Stockholm angehörte, sang die grosse Arie aus dem „Fliegenden Holländer" (1. Akt) mit dramatischem Schwung und schönster Stimmentfaltung. Stenhammar, Aulin und Schneevoigt (Cellist) führten Beethovens „Triplekonzert" op. 56 vor. Ferner enthielt das Programm noch Schuberts unvollendete H-moll-Symphonie und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". — In ihrem eigenen Konzert vermittelten uns die drei schwedischen Künstler die Bekanntschaft mit einigen hervorragenden Tonschöpfungen ihres Heimatlandes. Eine prachtvolle Ballade von Hallén sang Herr Forsell wahrhaft grosszügig. Die bedeutendste Nummer des Konzers aber war Stenhammars Klavierkonzert in b-moll, vom Komponisten selbst gespielt. Die Komposition hat einen vollkommen symphonischen Zuschnitt, was sich schon äusserlich durch seine vier Sätze dokumentiert. Ohne durch besonders hervorstechende Originalität hervorragend zu sein, zeichnet sich das Werk doch durch vollendete Formschönheit, eine bravourmässige Behandlung des Klaviers, durch seine gediegene musikalische Arbeit und mehrere sehr glücklich erfundene Themen aus. — Das grosse musikalische Ereignis während dieser Saison waren die Kompositionskonzerte von Jean Sibelius. Dass ein Tonsetzer viermal nacheinander dasselbe Programm wiederholt, jedesmal vor vollbesetztem Saal, dürfte wohl, nicht nur bei uns, eine Seltenheit sein. Kein anderer von unseren Komponisten besitzt aber auch in demselben Grade wie Sibelius die Fähigkeit, Werke zu schaffen, die bei wiederholtem Hören jedesmal in einem immer intensiveren und fesselnderen Lichte erscheinen. Besonders gilt dies von seiner neuen D-dur-Symphonie, einer Orchesterschöpfung, die gewiss das grösste Aufsehen auch im Auslande erregen wird! Sibelius zeigt in dieser Symphonie einen Ideenreichtum, eine Formbeherrschung, eine Konzentrationsfähigkeit, die nur einem „Meister" eigen sind. Ausserdem ist die musikalische Arbeit so reich und eigenartig, die Art und Weise, die motivischen Ideen auszubeuten, so vielseitig, dass die Symphonie auch von diesem Gesichtspunkte aus die höchsten Ansprüche erfüllt. Bezauberndes Klangkolorit, Ausbrüche der stärksten Leidenschaft, ein grossartiges Pathos, triumphale Aufschwünge lösen einander in nie stockendem Flusse



ab. Der Ton in dem neuen Werk ist nicht ganz der für Sibelius typische; das ethnographische Element spielt nicht eine so wichtige Rolle wie sonst; dessenungeachtet ist die Symphonie durch und durch eine Ausgeburt jener echten Eigentümlichkeit, die alles, was Sibelius schafft, kennzeichnet, eine vollreife Frucht seiner vollreifen Begabung, ein musikalisches Kunstwerk, das in jedem Gesichtszug das Merkzeichen der vaterländischen Gesinnung trägt. Es ist zu gleicher Zeit populär, und doch wieder voller Rätsel, auch für den in den Geheimnissen der Kunst tiefer Eingeweihten, und das erklärt u. a. auch das seltene Interesse, das der Fachmann wie der Laie der neuen Symphonie hier entgegengebracht hat. — Ausser der Symphonie liess Sibelius noch eine Ouvertüre hören, deren Schwerpunkt in dem einleitenden und abschliessenden Hornsatz lag, und eine eigentümlich stimmungsvolle Komposition für Frauenchor und Orchester, von ihm „Impromptu" benannt. — Das 6. Symphoniekonzert brachte Haydns ewig junge G-dur-Symphonie (No. 13, Br. & H.), Smetanas farbenschillernde symphonische Dichtung „Moldau", die grossen Leonoren-Ouvertüre von Beethoven und Gesangsvorträge von Mary Münchhoff, der gefeierten Koloratursängerin, die auch bei uns Aufsehen durch ihre virtuosenhaft geschulte Technik erregte. — In dem Musikinstitut wurden die Abendunterhaltungen fortgesetzt. Aus den Programmen erwähne ich Brahms' A-dur-Klavierquartett, Bachs Italienisches Konzert, von Herrn Karl Ekman gespielt, Enrico Bossis Trio sinfonico, die Violinsonaten von Beethoven (Ekman und V. Novacek) und zwei von dem Direktor des Instituts Dr Martin Wegelius komponierte, sehr stimmungsvolle a capella-Chöre. — In der Stadt Tammerfors, in der gegenwärtig Ferdinand Hellmesberger aus Wien als Chordirigent und Kapellmeister thätig ist, wurde Haydns „Schöpfung" mit vielem Glück gegeben. Hier in Helsingfors wartet man mit Spannung auf Mozarts grosse C-moll-Messe, die ihre Erstaufführung bei uns durch das Symphonieorchester unter Kapellmeister R. Kajanus' Leitung erleben soll. Dr. Karl Flodin.

LAIBACH: Jubelfeier des zweihundertjährigen Bestehens der „Philharmonischen Gesellschaft". Ein seltenes Fest, das nicht vielen Vereinigungen in grossen Kunstcentren zu feiern gegönnt ist, konnte heute in der kleinen Hauptstadt Laibach, des lieblichen Krain begangen werden. Auf zweihundert Jahre der ernsten Musikpflege, unter schwieriger nationaler und sonstiger mannigfacher Bedrängnis, blickt heute die „Philharmonische Gesellschaft" in Laibach, der älteste Musikverein Österreichs zurück. Bereits 1660 wurde zu Laibach die erste „welsche" Oper aufgeführt, also zehn Jahre früher als in Paris — ein Beweis der regen, im Volke lebenden Initiative. Doch erst in das Jahr 1702 fällt die Gründung der heute bestehenden Gesellschaft, die einmal ins Leben gerufen, nicht mehr vom Plane verschwinden sollte, trotz mancher Fährlichkeit. In das Jahr 1800 fällt die Wahl Josef Haydns zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft, welche der Altmeister nicht nur annahm, sondern auch derselben seine C-dur-Messe widmete. Den Glanzpunkt in der Geschichte des Vereines bildet jedoch die Ernennung Ludwig van Beethovens zum Ehrenmitgliede. In einem Dankschreiben vom 4. Mai 1819 dankt Beethoven für die ihn ehrende Kundgebung und spricht in rührender Bescheidenheit von seinen „geringen Verdiensten in der Tonkunst"! Gleichzeitig lässt er dem Verein die geschriebene Partitur seiner Pastoral-Symphonie zugehen, die nun mit Rötelbezeichnungen von Beethovens Hand als kostbarster Schatz im Archive der Gesellschaft verwahrt wird. Interessant ist auch, dass Franz Schubert sich um die Stelle eines öffentlichen Musiklehrers an der Musikschule beworben hatte, jedoch infolge seiner mitgebrachten Empfehlungsbriefe von Salieri, der insgeheim einen anderen Bewerber empfahl, nicht angestellt wurde. Für das stete Blühen und Gedeihen der Gesellschaft mag die heutige Jubelfeier sprechen — ein Zeichen des glänzenden Wirkens. Der erste Abend war der Kammermusik gewidmet und wurde mit Beethovens Quartett op. 18 C-moll in der prächtigen Wiedergabe durch Konzertmeister Hans Gerstner, Dr. Sajovič, Heinrich Wettach und Franz Csavojacz eröffnet. Alfred Grünfeld und Prof. Simandl aus Wien



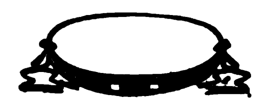
gesellten sich den Vorgenannten zur vollendeten Ausführung von Schuberts Forellenquintett zu und Grünfelds Spiel sang in Mozarts A-dur-Sonate mit den poetischen Liedervorträgen der Frau Agnes Brycht-Pyllemann um die Wette. Der zweite Abend brachte nach dem Vorspiel zu den „Meistersingern" die von Frauscher klassisch schön gesungene Arie des Lysiart aus der „Euryanthe", hierauf Brahms Violinkonzert in der vollendeten Wiedergabe Karl Prills. Schuberts Kantante „Mirjams Siegesgesang", ein selten gehörtes Stück voll melodischer Schönheit, das bloss durch die stereotype Wiederholung der Solostimme im Chore, auf die Dauer etwas monoton wirkt, erfuhr durch den jugendfrischen Chor eine klangschöne Wiedergabe. Anton Bruckners grandiose vierte (romantische) Symphonie beschloss in würdiger Weise den Abend. Der dritte Tag war der Festversammlung gewidmet, bei welcher der gegenwärtige Direktor der Gesellschaft, Landesgerichtsrat Josef Hauffen, ein klares Bild des bisherigen Wirkens aufrollte und die Glückwünsche der Landesvertretung, der auswärtigen Abgesandten, unter welchen besonders die von Prof. Heuberger im Namen des Wiener Männergesangsvereins persönlich überbrachte silberne Medaille zu erwähnen ist, entgegen nahm. Der vierte Festabend galt wieder Beethoven. Die „Neunte Symphonie" konzentrierte alle Kräfte der Gesellschaft zur künstlerisch hochstehenden Ausführung des Werkes. Wir sahen im Chor und Orchester Damen und Herren der Gesellschaft mit glühender Begeisterung am Werke und deutlich konnte man die Früchte der hier traditionell gepflegten Kunstrichtung bemerken. Musikdirektor Josef Zöhrer, der unermüdliche künstlerische Leiter der Gesellschaft kann mit Stolz auf das vollendete Werk zurückblicken, der Philharmonischen Gesellschaft jedoch wünschen wir weiteres Blühen und Gedeihen.

Ernst Schulz.

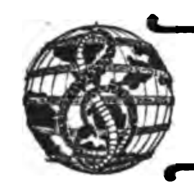
LONDON: Ein Klingen und Singen geht jetzt durch die Konzertsäle dieser Weltstadt, dass man sich schier in den tiefsten Winter einer Berliner oder Wiener Saison versetzt glaubte, und da der Himmel ganz gegen die Gewohnheit in diesem Mai das richtige winterliche Kolorit hinzubringt, ist die Illusion um so täuschender. Allerdings gerade, weil das Konzertleben in der Saison und namentlich in der jetzigen Krönungsperiode durchaus eine Ausstrahlung des gesellschaftlichen Vergnügens ist, hat der Kunstrichter sehr wenig damit zu thun. Alles, was sie drüben auf dem Kontinent an Virtuosen, singenden und spielenden Merkwürdigkeiten und auch merkwürdigen Singern und Spielern kennen, ist jetzt hier vereinigt, und da man durch die Erfahrungen der letzten Jahre gewitzigt, den sonst üblichen Zuzug einer Legion langhaariger Dutzendvirtuosen verhütet hat, sind die Konzerte, die jetzt vorüberziehen, auch leidlich gut besucht. Unter den Veranstaltungen der letzten Berichtsperiode dürften die 6 Quartett-Abende, die Meister Joachim mit seinen künstlerischen Genossen gab, an der Spitze stehen. Es ist charakteristisch, dass gleichwohl der angesehene Kritiker der „Times" sich nach dem letzten Konzert Joachims veranlasst gesehen hat, so etwas wie eine Busspredigt gegen den Zeitgeschmack loszulassen. Es ist Mode geworden, seitdem ein jüngeres Geschlecht von Violinkünstlern namentlich Kubelik und Kocian die Gunst einer hysterischen Damenwelt wie im Paroxismus erobert haben, auf den Altmeister Joachim so von obenhin einzugehen. Die „Times" hat deshalb ein der Kunst gefälliges Werk gethan, wenn sie jetzt in einem von wahrster Verehrung beseelten Mahnwort darauf hinweist, dass die Legende, Meister Joachim habe doch nur über einen dünnen Ton zu verfügen, gegenüber dem pastosen, gewaltigen, breiten Strich der Ysaye, Wilhemj und der czechischen Genossen, vor der Wahrheit nicht bestehen könne. Hört euch nur an, mahnt der Kritiker der „Times", wie Joseph Joachim Bachs Chaconne meistert, diese höchste Aufgabe der Kunst des Geigenspiels — und zeigt uns einen, der es ihm nachthut. Ich fürchte freilich, dass diese, einem ernsten Kunstempfinden entspringenden Worte den grossen, äusseren Erfolg den die Jungen hier haben, nicht schmälern werden. Es ist nicht abzuleugnen, dass Joachims Quartettabende, die durch mehr denn 20 Jahre „das" Ereignis der musikalischen

Saison Londons gewesen sind, dem endlichen Schicksal aller Erscheinungen des Daseins nicht entgehen werden. Die Zeit, da man Wochen voraus sich um einen Sitz bemühen musste, ist unwiederbringlich dahin. Kubelik aber, der für morgen angekündigt ist — und zwar auch mit Bachs Chaconne — darf wohl jetzt für alle affichierten Konzerte auf ein mehr als ausverkauftes Haus rechnen. Es ist die urewige Geschichte vom Baumeister Solness und der erobernden Jugend. — Für eine deutsche Zeitschrift verdient die Sängerfahrt, die die „Theobromina“, ein aus Angestellten der Stollwerkschen Chocoladenfabrik gebildeter Chor, im Verein mit einer Militärkapelle nach London unternommen hat, eine kurze Erwähnung. Das Konzert, das der gut disziplinierte Chor zum Besten deutscher Wohlthätigkeitsanstalten gab, hat nahe an 10000 Mk. erbracht und eine frische, patriotische Anregung hinterlassen. Die Vorstellung des Chors und der Militärkapelle beim König wird wiederum allen Teilnehmern eine hübsche Erinnerung in die Heimat gesichert haben. Die Vorträge, die der Chor geboten hat, zeugten von einer strammen und geschmackvollen Leitung und von frischem, wenn auch zum Teile gar zu ungebändigtem Stimmmaterial. Immerhin hat die Fahrt nach zwei Richtungen hin erfreulich gewirkt, sie hat dem deutschen Hospital einen erklecklichen Beitrag geworben und hat die versöhnende und vermittelnde Aufgabe der Kunst im schönsten Lichte gezeigt, in diesen Tagen, da nationale, politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Gegensätze nur immer trennen und scheiden. A. R.

STOCKHOLM: Ein besonderes Ereignis in unserem Musikleben waren die beiden Symphoniekonzerte im Kgl. Theater unter der Leitung Hans Richters. Seine einfache, natürliche und doch fein durchdachte Auffassung fand bei dem Publikum die grösste Anerkennung. Am bedeutendsten zeigte er sich in der Wiedergabe Wagnerscher Werke. Im ersten Konzert gelangte von Wagner das Meistersingervorspiel, Charfreitagszauber und die Faustouvertüre zur Aufführung. Den zweiten Teil des Konzerts nahm Beethovens Eroica-Symphonie ein. Die Wagnerwerke des zweiten Konzerts waren: Das Siegfriedidyll, Vorspiel und Liebestod aus Tristan, das Parsifalvorspiel und die Tannhäuserouvertüre. Brahms' erste Symphonie, die hier früher nur einmal aufgeführt war, gelangte unter Richters überlegener Leitung zur glänzenden Darstellung. Mit Virtuosität wurde Berlioz' „Carnaval romain“ wiedergegeben. Hans Richter wurde nach beiden Konzerten in enthusiastischer Weise gefeiert. Das bedeutendste Konzert nach diesen beiden war dasjenige des Musikvereins mit Bachs Messe in H-moll, unter Leitung Franz Nerudas. Ein anderes kirchliches Meisterwerk (die C-moll-Messe von Mozart) wurde von der philharmonischen Gesellschaft unter Åkerbergs Leitung mit grösstem Erfolge aufgeführt. Die Chorgesellschaft O. D. aus Upsala gab unter Mitwirkung der Hofkapelle ein Konzert im grossen Saal der Musikakademie. Dirigent war Dir. mus. Ivar Hedenblad, Solist C. F. Lundquist. Die bedeutendsten Nummern des Programms waren Hallén's „Styrbjörn Starke“ und Ruben Liljefors' „Vites igen“, beide für Bariton mit Orchester. Ausserdem wurden a capella Männerquartette von Söderman, O. Bull, Merikanto und Mendelssohn gesungen. Eine finnische Sängergesellschaft gab hier drei gut besuchte Konzerte unter der vortrefflichen Leitung Carl von Knorrings. Am interessantesten waren mehrere finnische Männerquartette der nationalen Komponisten Sibelius, Merikanto, Kajanus, Järnefelt und Flodin. Das Orchester des schwedischen Musikervereins wirkte bei einigen dieser Werke (Griegs Landerkennung, Sibelius' „Athenarnes sång“ u. a.) mit. Das Aulinquartett hat mit seiner fünften Soirée in glänzender Weise seinen Beethoven-Cyklus beschlossen. Tobias Norlind.







ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Dem Viotti-Aufsatz fügen wir dank der Liebenswürdigkeit des Herrn E. van der Straeten ein Porträt des klassischen Violinmeisters nach einem Gemälde von Frau Viger-Lebrun und ein Facsimile seiner Notenschrift bei. Dass die Gaben äusserst seltene sind, ersieht der Leser aus dem Artikel. Weitere noch wertvollere Abbildungen, darunter das Testament des „Vaters des modernen Violinspiels", folgen im nächsten Heft.

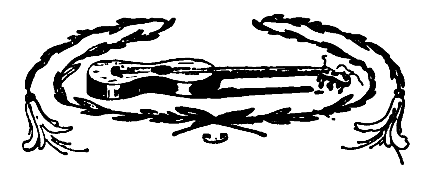
Zu der Karikatur von E. T. A. Hoffmann schreibt uns Herr Hans von Müller: Das Blatt ist ausgeschnitten aus dem Respektblatt eines Briefes an Hoffmann; die Rückseite trägt die Adresse: A Monsieur le Conseiller Hoffmann und einige spielerische Schreibübungen und Skizzen Hoffmanns, die zum Teil Vorstudien zu unserer Karikatur darstellen. — Der „Held" des Blattes ist wohl der italienische Gesangslehrer Filippo dall'Occa in Petersburg, der Nachwelt bekannt durch seine Tochter Sophie (ca. 1807—1864). Vom Vater sorgfältig im Gesange ausgebildet, trat sie schon früh in Konzerten auf und heiratete 1824 den Wiener Komponisten und Klaviervirtuosen Franz Schoberlechner (1797—1843); von 1827—1840 war sie dann auch auf den Opernbühnen verschiedener Länder thätig. — Das Blättchen befindet sich seit 1900 in meinem Besitz; nach der unkontrollierbaren Angabe des Vorbesitzers, des verstorbenen Herrn Alexander Posonyi in Wien, stammt es aus dem Nachlass des (seit 1838 in Petersburg lebenden) Pianisten und Klavierkomponisten Adolf Henselt. (Eine weitere Notiz des Herrn Posonyi, wonach Henselt die Zeichnung von Hoffmann persönlich erhalten hat, ist falsch, da Henselt, der 1814 in Schwabach geboren war, bei Hoffmanns Tode acht Jahre zählte und vom dritten bis zum achtzehnten Lebensjahre in München lebte.)

Die Porträts Emil Sauers, von Arthur Ratzka für die „Musik" gezeichnet, und Eugen Guras, aus der bartlosen Bühnenperiode des Meistersängers, sind die Beigaben zu den Artikeln von Baronesse Falke und Paul Müller.

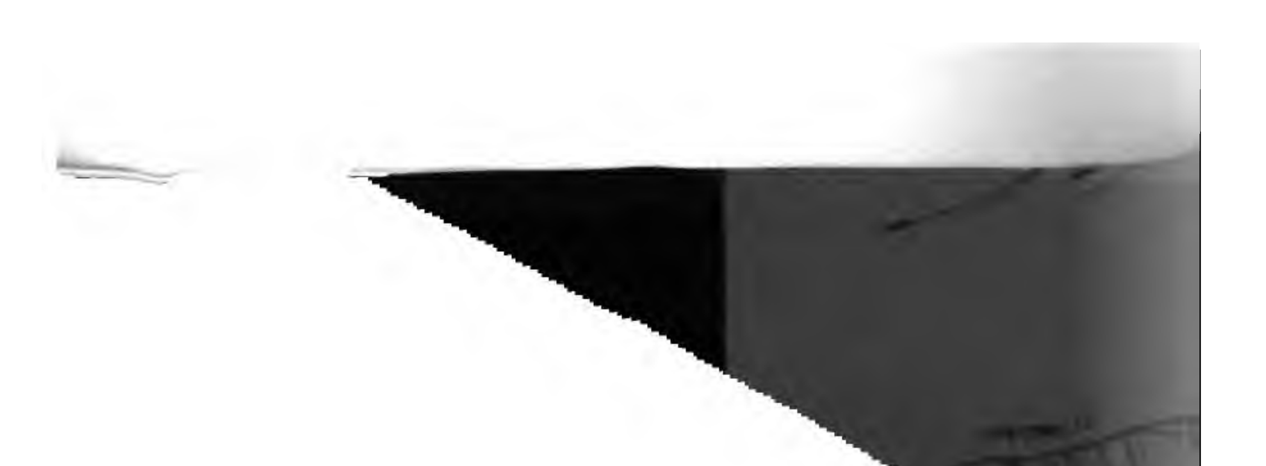
Franz Schubert und J. M. Vogl, von Schwind mit Bleistift gezeichnet (das Original des kleinen, lebensvollen Blattes ist im Besitz von Frau Ida von Schweitzer, geb. v. Kleyle) findet man in Heubergers wertvoller Schubertmonographie wiedergegeben.

Das Exlibris für die Innenseite der Einbanddecke zum III. Quartal der „Musik" sei hiermit unsern Freunden überreicht.

Mit der Undinenarie von E. T. A. Hoffmann, die uns Herr Hans Pfitzner freundlichst zur Wiedergabe überliess, hoffen wir unsern Lesern als Ergänzung zu den „Hoffmann-Reliquien" eine ganz besondere Freude zu bereiten.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



1850

† Adalbert Gyrowetz	19/3.	in Wien
† Johann Wenzel Tomaschek	3/4.	in Prag
* Max Kalbeck	4/1.	in Breslau
* Xaver Scharwenka	6/1.	in Samter in Posen
* Anton Urspruch	17/2.	in Frankfurt a. Main
* Georg Henschel	18/2.	in Breslau
* Heinrich Reimann	14/3.	in Rengersdorf (Schlesien)
* Max Meyer-Olbersleben	5/4.	in Olbersleben b. Weimar
* Hermann Zumpe	9/4.	in Taubenheim
* Anton Seidl	7/5.	in Budapest
* Richard Heuberger	18/6.	in Graz
* Ole Olsen	5/7.	in Hammerfest
* Hans Sitt	21/9.	in Prag
* François Thomé	18/10.	in Port Louis auf Mauritius
* Joseph Servais	23/11.	in Hal bei Brüssel
* Zdenko Fibich	21/12.	in Seborschitz in Böhmen

Wagners Lohengrin — Uraufführung in Weimar 28/8.
Schumanns Oper: Genovefa — Uraufführung in Leipzig 25/6.
Meyerbeers Oper: Der Prophet — in Hamburg 24/1.
Schumanns Dritte Symphonie in Es.
Liszts Prometheus.
Spohrs Neunte Symphonie: Die Jahreszeiten.
Wagners Schriften: Das Kunstwerk der Zukunft
Kunst und Klima
Das Judentum in der Musik

Schumann wird städtischer Musikdirektor in Düsseldorf.
Hiller wird städtischer Kapellmeister in Köln.
Bülow geht nach Zürich zu Wagner.
Raff übersiedelt nach Weimar.
Krebs wird Hofkapellmeister in Dresden.
Stern, Marx u. Th. Kullak gründen das Sternsche Konservatorium.
Gründung der Deutschen Bachgesellschaft in Leipzig.
Lobes Lehrbuch der musikalischen Komposition erscheint.

1851

† Gasparo Spontini	14/1.	in Majolati
† Albert Lortzing	21/1.	in Berlin
† Karl Möser	27/1.	in Berlin
† Joseph Mainzer	10/11.	in Manchester
† Anton Bernhard Fürstenau	18 11.	in Dresden
† Carl Fr. Rungenhagen	21/12.	in Berlin
* Jan Blockx	25/1.	in Antwerpen
* Annette Essipoff	1/2.	in St.-Petersburg
* Adolf Brodsky	21/3.	in Taganrog
* Vincent d'Jndy	27/3.	in Paris
* Otto Klauwell	7/4.	in Langensalza
* Martin Röder	7/4.	in Berlin
* Julius Buths	7/5.	in Wiesbaden
* Max Joseph Beer	25/8.	in Wien
* Adolf Hagen	4/9.	in Bremen
* André Wormser	1/11.	in Paris
* Goring Thomas	21/11.	in Ratton in Sussex

Wagners Oper und Drama erscheint.
Lortzings Opernprobe Uraufführung in Frankfurt a. M. 20/1.
Verdis Oper: Rigoletto Uraufführung in Venedig 11/3.
Mendelssohns Heimkehr aus der Fremde Urauff. in Berlin 24/12.
Raffs Oper: König Alfred Uraufführung in Weimar.
Gounods Oper: Sappho
Thomas' Oper: Raymond.
Gades Vierte Symphonie in B.
Gounods Messe solenelle.

Grell wird Direktor der Berliner Singakademie.
Bruckner wird erster Stiftsorganist in St. Florian.
Bülow wird Liszts Schüler.
Wagners „Mitteilung an meine Freunde“.
Liszts Schrift: Lohengrin et Tannhaeuser de R. Wagner erscheint.
Bachs Werke beginnen in einer krit. Gesamtausgabe zu erscheinen.
Lobes Katechismus der Musik erscheint.

1852

† Josef Merk	16/6.	in Wien
† Joh. Friedrich Schwenke	28/9.	in Hamburg
† George Onslow	3/10.	in Clermont-Ferrand
† Alexander Klengel	22/11.	in Dresden
* Jean de Reszke	14/1.	in Warschau
* W. Safonoff	25/1.	in Istschóry im Kaukasus
* Frederik Corder	26/1.	in London
* Frederic Hymen Cowen	29/1.	in Kingston auf Jamaica
* Hans Bischoff	17/2.	in Berlin
* Josef Bayer	6/3.	in Wien
* Emil Sauret	22/5.	in Dun le Boi (Cher)
* Heinrich von Káan	29/5.	in Tarnopol
* Raoul Pugno	23/6.	in Montrouge
* Hans Huber	28/6.	in Schönewerd bei Olten
* Alfred Grünfeld	4/7.	in Prag
* Otto Neitzel	6/7.	in Falkenburg
* Franz Mannstädt	8/7.	in Hagen
* Robert Hausmann	13/8.	in Rottleberode am Harz
* Eugenio Pirani	8/9.	in Bologna
* Charles Villiers Stanford	30/9.	in Dublin
* Max Friedländer	12/10.	in Brieg
* Minnie Hauck	16/11.	in New-York
* James Kwast	23/11.	in Nijkerk in Holland

Berlioz' Oper: Benvenuto Cellini — in Weimar 20/3.
Rubinsteins Oper: Dimitri Donskoi.
Wagners Dichtung des Nibelungenringes.

Franz Lachner wird Generalmusikdirektor in München.
Berlioz wird Dirigent der New Philharmonic Society in London.
Liszts Frédéric Chopin erscheint.
Cornelius geht nach Weimar zu Liszt.
Das neue Hoftheatergebäude in Hannover wird eröffnet 1/9.

1853

† Theodor Uhlig	3/1.	in Dresden
† Nicolaus Kraft	18/5.	in Stuttgart
† Pietro Raimondi	30/10.	in Rom
† Francesco Andrevi	23/11.	in Barcelona
† Friedrich Schneider	23/11.	in Dessau
* Franz Rummel	11/1.	in London
* Clementine Proska	12/2.	in Wien
* Robert Kellermann	5/3.	in Nürnberg
* Florian Zajic	4/5.	in Unhoscht in Böhmen
* Julius Spengel	12/6.	in Hamburg
* Emil Sjögren	16/6.	in Stockholm
* Martin Krause	17/6.	in Lobstädt
* Hedwig Reicher-Kindermann	15/7.	in München
* Jean Louis Nicodé	12/8.	in Jerczik in Posen
* Theodor Pfeiffer	20/10.	in Heidelberg
* Paul Umlauft	27/10.	in Meissen
* Theresa Carreño	22/12.	in Caracas in Venezuela
* André Messager	30/12.	in Montlucon

Schumanns Vierte Symphonie D-m umgearbeitet als II. Symphonie 1841 zuerst aufgeführt.
Liszt Bergsymphonie.
Verdis Oper: Der Troubadour Uraufführung in Rom 19/1.
Verdis Oper: La Traviata Uraufführung in Venedig 6/3.
Hugo Ulrichs Symphonie triomphale wird preisgekrönt.
Rubinsteins Oper: Toms der Narr.
Smetanas Triumph-Symphonie.

Brahms' op. 1 und 2 erscheinen.
Schumanns berühmter Hinweis auf Johannes Brahms 28/10.
Robert und Clara Schumanns Triumphzug durch Holland.
Brahms bei Liszt in Weimar.
Bülows erste Konzertreise.
Eckert wird Hofkapellmeister in Wien.
Blumner wird Direktor der Berliner Singakademie.
Meinardus wird Direktor der Glogauer Singakademie.
Richters Lehrbuch der Harmonie erscheint.
Das Hoftheater in Karlsruhe wird eröffnet 17/5.

1854

† Giovanni Battista Rubini	2/3.	in Romano
† Henri Lemoine	18/5.	in Paris
† Henriette Sontag	17/6.	in Mexiko
* Richard von Perger	10/1.	in Wien
* William Sherwood	31/1.	in Lyon
* Edgar Tinel	27/3.	in Sinay in Ostflandern
* Adolf Wallnöfer	26/4.	in Wien
* Antonio Smareglia	5/5.	in Pola
* Paul Klengel	13/5.	in Leipzig
* Bernhard Zweers	18/5.	in Amsterdam
* Heinrich Zöllner	4/7.	in Leipzig
* Moritz Moszkowsky	23/8.	in Breslau
* Engelbert Humperdinck	1/9.	in Siegburg
* Martin Plüddemann	29/9.	in Kolberg
* Karl Heymann	6/10.	in Filehne
* Miroslav Weber	9/11.	in Prag
* Raimund von Zur Mühlen	10/11.	in Livland
* Franz Curti	16/11.	in Kassel
* Emile Wambach	26/11.	in Arlon
* Emilia Tagliana		in Mailand

Meyerbeers Oper: Der Nordstern — Uraufführung in Paris 16/2.
Dorns Oper: Die Nibelungen — Uraufführung in Berlin 27/3.
Herzog Ernst II. Oper: Santa Chiara — Uraufführung in Gotha 2/4.
Schuberts Oper: Alfonso und Estrella von Liszt aufgef. in Weimar 24/6.
Liszts symphon. Dichtungen: Orpheus, Mazeppa und Les Préludes.
Rubinsteins Erste Symphonie in F.

Schumanns Wahnsinnsausbruch und Selbstmordversuch 27/2.
Volkmann übersiedelt nach Budapest.
Brahms wird Chordirig. u. Musiklehrer beim Fürsten zu Lippe-Dtmold.
Joachim geht nach Hannover.
Riedel gründet den später nach ihm benannten Riedelschen Verein.
Niemann wird an das Hoftheater in Hannover engagiert.
Schumanns Gesammelte Schriften erscheinen in vier Bänden.
Raffs Schrift: „Zur Wagnerfrage“ erscheint.
Karl Wilhelm komponiert die „Wacht am Rhein“.
Sarasate tritt 10jährig zum erstenmal in Madrid auf.

1855

† Pedro Albeniz	12/4.	in Madrid
* Gustav Holländer	15/2.	in Leobschütz
* Anton Rückauf	13/3.	in Prag
* Ludovic Breitner	22/3.	in Triest
* Joseph Hellmesberger jun.	9/4.	in Wien
* Heinrich Grünfeld	21/4.	in Prag
* Julius Röntgen	9/5.	in Leipzig
* Anatole Liadow	12/5.	in Petersburg
* Hans Wihan	5/6.	in Politz in Böhmen
* Fritz Kauffmann	17/6.	in Berlin
* Fritz Steinbach	17/6.	in Grünsfeld in Baden
* Therese Malten	21/6.	in Insterburg
* Emil Paur	29/8.	in Czernowitz
* Guido Adler	1/9.	in Eibenschütz in Mähren
* Ferdinand Hummel	6/9.	in Berlin
* Houston Stewart Chamberlain	9/9.	in Portsmouth
* Katharina Klafsky	19/9.	in St. Johann in Ungarn
* Fanny Moran-Olden	28/9.	in Oldenburg
* Arthur Nikisch	12/10.	in Szent-Miklos in Ungarn
* Philipp Wolfrum	17/12.	in Schwarzenbach (Bayern)
* Edouard de Reszke	23/12.	in Warschau
* Arnold Mendelssohn	26/12.	in Ratibor

Liszts Faust-Symphonie.
Liszt vollendet seine Graner Fest-Messe.
Liszts Klavierkonzert in Es.
Wagner arbeitet seine Faustouverture um.
Wagners Lohengrin in Hannover 16/12.

Wagners Aufenthalt in London.
Bülow wird Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin.
Th. Kullak gründet die Neue Akademie der Tonkunst.
Offenbach eröffnet seine Bouffes parisiennes in Paris.

1856

† Thomas Attwood Walmisley	17/1.	in Hastings
† Theodor Döhler	21/2.	in Florenz
† Adolphe Charles Adam	3/5.	in Paris
† Robert Schumann	29/7.	in Endenich bei Bonn
† Peter Jos. v. Lindpaintner	21/8.	in Nonnenhorn (Bodensee)
* Giuseppe Martucci	6/1.	in Capua
* Christian Sinding	11/1.	in Kongberg in Norwegen
* Willem Kes	16/2.	in Dordrecht
* Richard Mühlfeld	28/2.	in Salzungen
* Henri Petri	5/4.	in Zeyst in Holland
* Max Stange	10/5.	in Ottensen
* Paul von Jankó	2/6.	in Totis in Ungarn
* Arthur Bird	23/7.	in Cambridge (Boston)
* Paul Geisler	10/8.	in Stolp in Pommern
* Felix Mottl	29/8.	in St.-Veit bei Wien.
* Eduard Schütt	22/10.	in St.-Petersburg
* Hans Winderstein	29/10.	in Lüneburg
* Oskar Fleischer	2/11.	in Zörbig
* Max Schwarz	1/12.	in Hannover
* Arthur Smolian	3/12.	in Riga

Liszt vollendet seine Dante-Symphonie.
Wagner entwirft sein Drama: Die Sieger.
Mailhards Oper: Das Glöckchen des Eremiten — Urauff. in Paris.
Dargomyzskis Oper: Russalka.

Bruckner wird Domorganist in Linz.
Smetana wird Dirigent der Philharmon. Gesellschaft i. Gothenburg.
Raff geht nach Wiesbaden.
Sullivan wird das erste Mendelssohn-Stipendium zu teil.
Liszt schickt seine ersten sechs symphonischen Dichtungen i. d. Welt.
Die Gesamtausgabe von Händels Werken wird in Angriff genommen.
Jahns Mozartbiographie erscheint.

1857

† Michael Glinka	15/2.	in Berlin
† Karl Czerny	15/7.	in Wien
* Wilhelm Kienzl	17/1.	in Waitzenkirchen
* Hermine Spiess	25/2.	in Löneberger Hütte bei [Weilburg
* Alfred Bruneau	3/3.	in Paris
* César Thomson	17/3.	in Lüttich
* Rudolf Dellinger	8/7.	in Graslitz
* Eusebius Mandyczewski	18/8.	in Czernowitz
* Johann Messchaert	22/8.	in Hoorn
* Rosalinde Ellicott	14/11.	in Cambridge
* Emma Thursby	17/11.	in Brooklyn
* Margarethe Stern	25/11.	in Dresden

Wagner beendet die Dichtung zu Tristan und Isolde.
Wagner komponiert die fünf Gedichte.
Liszts symphonische Dichtungen: Die Ideale und Hunnenschlacht.
Liszts Klavierkonzert in A.
Davids Oper: La perle du Brésil — Uraufführung in Paris.
Liszts Dantesymphonie — Uraufführung in Dresden.
Liszts Faustsymphonie — Uraufführung.

Esser wird Hofkapellmeister in Wien.
Faisst gründet das Konservatorium in Stuttgart.
Schnorr von Carolsfelds Debut in Karlsruhe.

1858

† Luigi Lablache	23/1.	in Neapel
† Alexander von Ulibischeff	5/2.	in Nishnij-Nowgorod
† Antonio Diabelli	7/4.	in Wien
† Siegfried Dehn	12/4.	in Berlin
† Johann Baptist Cramer	16/4.	in London
† Johann Georg Mettenleiter	6/10.	in Regensburg
* Marcella Sembrich	18/2.	in Wisniewczyk in Galiz.
* Ruggiero Leoncavallo	8/3.	in Neapel
* Arno Hilf	14/3.	in Bad Elster
* Siegfried Ochs	19/4.	in Frankfurt a. Main
* Max Alvary	3/5.	in Düsseldorf
* Bogumil Zepler	6/5.	in Breslau
* Giacomo Puccini	22/6.	in Lucca
* Eugène Ysaye	16/7.	in Lüttich
* Mauritius Vavrinecz	18/7.	in Czegled in Ungarn
* Albert Fuchs	6/8.	in Basel
* Ludwig Wüllner	19/8.	in Münster
* Theodor Müller-Reuter	1/9.	in Dresden
* Jenö Hubay	14/9.	in Budapest
* Frank van der Stucken	15/10.	in Fredericksburg i. Texas
* Luigi Torchi	7/11.	in Mordano

Cornelius' Oper: Der Barbier von Bagdad Urauff. in Weimar 15/12.
Berlioz dichtet und komponiert Die Trojaner.
Raffs Oper: Bernhard von Weimar.
Smetanas symphonische Gedichte: Richard III u. Wallensteins Lager.
Offenbachs Operette: Orpheus in der Unterwelt.
Hillers Oratorium: Saul.
Wagners Lohengrin in Wien 19/8.

Wagner verlässt Zürich.
Bülow wird Hofpianist in Berlin.
Hiller wird Leiter des Kölner Konservatoriums.
Saint-Saëns wird Organist an der Madelaine in Paris.
Wüllner wird städtischer Musikdirektor in Aachen.
Grieg tritt in das Leipziger Konservatorium als Schüler ein.
Damrosch wird Dirigent der Breslauer Philharmon. Gesellschaft.

1857

1859

† Karl Gottlieb Reissiger	7/11.	in Dresden
† Ludwig Spohr	22/10.	in Kassel
† Luigi Ricci	21/12.	in Prag
* Max Puchat	8/1.	in Breslau
* Karl Scheidemantel	21/1.	in Weimar
* Karl Halir	1/2.	in Hohenelbe in Böhmen
* Karl Eduard Goepfart	8/3.	in Weimar
* Franz Ondriczek	29/4.	in Prag
* Ernst H. Seyffardt	6/5.	in Krefeld
* August Göllerich	2/7.	in Linz
* Berthe Marx	28/7.	in Paris
* Julius Klengel	24/9.	in Leipzig
* Camille Chevillard	14/10.	in Paris
* Karl Muck	22/10.	in Darmstadt
* Arthur Friedheim	26/10.	in St. Petersburg
* Ignaz Paderewski	6/11.	in Podolien
* Algernon Ashton	9/12.	in Durham
* Julius J. Major	13/12.	in Kaschau
* Max Fiedler	31/12.	in Zittau

Wagner beendet Tristan und Isolde.
Verdis Oper: Der Maskenball — Uraufführung in Rom 17/2.
Gounods Oper: Faust — Uraufführung in Paris 19/3.
Meyerbeers Oper: Dinorah — Uraufführung in Paris 4/4.
Brahms' erstes Klavierkonzert in D-m.
Blumners Oratorium: Abraham.
Wagners Lohengrin — in Berlin 23/1.; in Dresden 6/8.

Marschner wird Generalmusikdirektor in Hannover
Wagner übersiedelt nach Paris.
Rubinstein wird Leiter der russ. Musikgesellschaft in Petersburg.
Köhler, Brendel und Liszt gründen den Allgemeinen Deutschen Musikverein 3/6.
Das erste Musikfest des Allgem. D. Musikvereins in Leipzig, 4/5. Juni.
Liszt wird in den Adelsstand erhoben.
Adelina Pattis erstes Auftreten in New-York als Lucia.
Das Händel-Denkmal wird in Halle enthüllt 1/7.
Das Standbild Mozarts wird in Wien errichtet.

1860

† Franz Wild	1/1.	in Wien-Oberdöbling
† Wilhelmine Schröder-Devrient	26/1.	in Koburg
† Justus Dotzauer	6/3.	in Dresden
† Friedrich Silcher	26/8.	in Tübingen
† Karl Zöllner	25/9.	in Leipzig
* Hugo Wolf	13/3.	in Windischgrätz
* August Enna	13/5.	in Nakskow in Dänemark
* Mary Wurm	18/5.	in Southampton
* Lucien Hillemacher	10/6.	in Paris
* Gustave Charpentier	25/6.	in Dieuze
* Gustav Mahler	7/7.	in Kalischt in Böhmen
* Alberto Franchetti	18/9.	in Turin
* Felix Woyrsch	8/10.	in Troppau
* Maria Josef Erb	23/10.	in Strassburg
* Richard Burmeister	7/12.	in Hamburg
* Alexander von Fielitz	28/12.	in Leipzig
* Camillo Horn	29/12.	in Reichenberg i. Böhm.
* Erik Meyer-Helmund		in St. Petersburg

Gounods Oper: Philémon und Baucis — Uraufführung in Paris.

Wagners verlustreiche Konzerte in Paris und Brüssel.
Dessoff wird Hofkapellmeister in Wien.
Bronsart wird Dirigent der Euterpe-Konzerte in Leipzig.
Reinicke wird Dirigent der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig.
Thooft begründet die Deutsche Oper in Rotterdam.
Verhulst wird Dirigent der Diligentia-Konzerte in Haag.
Scarias Debut als St.-Bris in Budapest.
Götz wird Schüler Bülows.
Spohrs Selbstbiographie erscheint.
Weber-Denkmäler werden in Eutin und Dresden (11/10.) enthüllt.

1861

† Hippolyte Chelard	12/2.	in Weimar
† Louis Niedermeyer	13/3.	in Paris
† August Heinrich Neithardt	18/4.	in Berlin
† Julius Knorr	17/6.	in Leipzig
† Heinrich Marschner	14/12.	in Hannover
† Karl Lipinski	16/12.	in Urlow in Galizien.
* Karl Pohlig	10/2.	in Teplitz
* Ernest van Dyk	2/4.	in Antwerpen
* Karl Weinberger	3/4.	in Wien
* Enrico Bossi	25/4.	in Salò
* Nicolaus Emil von Reznicek	4/5.	in Wien
* Alfred Sormann	16/5.	in Danzig
* Ernestine Schumann-Heinck	15/6.	in Lieben in Böhmen
* Theodor Gerlach	25/6.	in Dresden
* Gustav Lazarus	19/7.	in Köln
* Fanny Davies	27/7.	in Guernsey
* Anton Arensky	30/7.	in Nowgorod
* Cécile Chaminade	8/8.	in Paris
* Wilhelm Berger	9/8.	in Boston
* Ludwig Thuille	30/11.	in Bozen
* Fritz Volbach	17/12.	in Wipperfürth
* Alexander Mac Dowell	18/12.	in New-York

Schuberts Oper: Fierrabras in Wien.
Rubinsteins Oper: Die Kinder der Haide Uraufführung in Wien 20 2.
Erkels Oper: Bank Bán.
Smetanas symphonisches Gedicht: Hakon Jarl.
Gounods Oper: Faust, als „Margarete“ erste deutsche Auff. i. Darmstadt.
Albert Beckers G-moll-Symphonie in Wien preisgekrönt.

Der Tannhäuser-Skandal in Paris 13/3, 18/3, 24/3.
Wagners „Zukunftsmusik“ erscheint.
Liszt übersiedelt nach Rom.
Levi wird Kapellmeister der Deutschen Oper in Rotterdam.
Lassen wird Hofkapellmeister in Weimar.
Pasdeloup gründet seine „Concert populairs“.
Das zweite Musikfest des Allgem. Deutschen Musikvereins i. Weimar.

1866

1862

† Franz Skroup	7/2.	in Rotterdam
† George Perry	4/3.	in London
† Adrien Lenoir de Lafage	8/3.	in Paris-Charenton
† Fromental Halévy	17/3.	in Nizza
† Adolf Kullak	25/12.	in Berlin
* Eduard Behm	8/4.	in Stettin
* Friedrich E. Koch	3/7.	in Berlin
* Willy Rehberg	2/9.	in Morges in der Schweiz
* Karl Gleitz	13/9.	in Hitzerode b. Kassel
* Julius Lorentz	1/10.	in Hannover
* Emil Sauer	8/10.	in Hamburg
* Konrad Ansorge	15/10.	in Buchwald in Schlesien
* Bernhard Stavenhagen	24/11.	in Greiz
* Friedrich Rösch	12/12.	in Memmingen
* Moritz Rosenthal	18/12.	in Lemberg
* Friedrich Klose	29/11.	in Karlsruhe

Kiels Requiem — Uraufführung in Berlin 8/2.
Brahms' B-dur-Sextett op. 18.
Kiels Stabat mater.
Brahms' Erste Serenade für Orchester in D op. 11.
Gounods Oper: Die Königin von Saba — Uraufführung in Paris 28/2.
Berlioz' Oper: Beatrice und Benedict — Uraufführung in Baden-Baden.
Davids Oper: Lalla Roukh — Uraufführung in Paris.

Wagners Meistersinger-Dichtung erscheint.
Wagner lässt sich in Biebrich am Rhein nieder.
Rubinstein gründet das Petersburger Konservatorium.
Damrosch gründet in Breslau den Orchsterverein.
Stockhausen wird Dirigent der Hamburger Singakademie.
Brahms übersiedelt nach Wien.
Wilhelmjs erstes Auftreten im Gewandhaus.

1863

† Cinthie Damoreau	25/2.	in Paris
† Florent Corneille Kist	23/3.	in Utrecht
† Ferdinand Stegmayer	6/5.	in Wien
† Lambert Meerts	12/5.	in Brüssel
† Pietro Alfieri	12/6.	in Rom
† Karl Schuberth	22/7.	in Zürich
† Adolf Friedrich Hesse	5/8.	in Breslau
† Joseph Mayseder	21/11.	in Wien
* Landgraf Friedrich von Hessen	25/1.	in Kopenhagen
* Hugo Kaun	21/3.	in Berlin
* Camille Erlanger	25/5.	in Paris
* Fritz Baselt	26/5.	in Oels
* Felix Weingartner	2/6.	in Zara
* Arthur Seidl	8/6.	in München
* Paul Vidal	16/6.	in Toulose
* Josef Frischen	6/7.	in Garzweiler
* Cornelia van Osterzee	16/8.	in Batavia
* Alexander Siloti	10/10.	in Charkow
* Ferdinand Pfohl	12/10.	in Elbogen in Böhmen
* Arnold Rosé	24/10.	in Jassy
* Alfred Reisenauer	1/11.	in Königsberg
* Pietro Mascagni	7/12.	in Livorno

Cornelius' Oper: Der Cid — Uraufführung in Weimar 21/5.
Bizets Oper: Die Perlenfischer — Uraufführung in Paris 30/9.
Berlioz' Oper: Die Trojaner in Karthago — Uraufführung in Paris 4/11.
Marschners letzte Oper: Hiarne — Uraufführung in Frankfurt a/M.
Rubinsteins Oper: Feramors — Uraufführung in Dresden.
Smetanas Oper: Die Brandenburger in Böhmen.
Zengers Oper: Die Foscari — in München.
Volkmanns Erste Symphonie in D-m.

Wagners Tristan wird in Wien 77mal probiert ohne Aufführung.
Wagners Konzerte in Petersburg, Prag, Budapest.
Massenet erringt mit seiner Kantate David Rizzio den Römerpreis.
Kretzschmer wird Hoforganist in Dresden.
Bülow wird Ehrendoktor der Universität Jena.
Joachims Vermählung mit Amalie Weiss.
Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" erscheint.

1864

† Anton Schindler	16/1.	in Bockenheim b. Frkft.
† Wenzel Heinrich Veit	16/2.	in Leitmeritz
† Ludwig Schindelmeisser	30/3.	in Darmstadt
† Johann Schneider	13/4.	in Dresden
† Giacomo Meyerbeer	2/5.	in Paris
† Joseph Netzer	28/5.	in Graz
† Johann Hermann Kufferath	28/7.	in Wiesbaden
† Aloys Ander	11/12.	in Bad Wartenberg
* Hugo Becker	13/2.	in Strassburg
* Rudolf von Procházka	23/2.	in Prag
* Marie Soldat	25/3.	in Graz
* Eugen d'Albert	10/4.	in Glasgow
* Arma Senkrah	6/6.	in New-York
* Richard Strauss	11/6.	in München
* Ludwig Rottenberg	11/10.	in Czernowitz
* Karl Prill	22/10.	in Berlin
* Josef Weiss	5/11.	in Kaschau
* Adolf Sandberger	19/12.	in Würzburg
* Milka Ternina	19/12.	in Vezisce in Kroatien

Liszts Chorwerk: Die Heilige Elisabeth.
Bruckners Messe in D.
Wagners Huldigungsmarsch.
Offenbachs Operette: Die schöne Helena Uraufführung in Paris.
Bruchs Chorwerk: Frithjof.
Wüllners Chorwerk: Heinrich der Finkler.

Wagners Berufung durch König Ludwig II 4/5.
Levi wird Hofkapellmeister in Karlsruhe.
Niemann wird an die Berliner Hofoper engagiert.
Draeseke wird Lehrer am Konservatorium in Lausanne.
Christine Nilsson debutiert in Paris.
Wagners Schrift: „Über Staat und Religion" erscheint.

1865

† Otto Ludwig	25/2.	in Dresden
† Ludwig Schnorr von Carolsfeld	21/7.	in Dresden
† Heinrich Wilhelm Ernst	8/10.	in Nizza
† William Vincent Wallace	12/10.	in Bages i. Haute Garonne
† Joseph Zvonař	23/11.	in Prag
* Alfred Tofft	2/1.	in Kopenhagen
* August Ludwig	15/1.	in Waldheim in Sachsen
* Georg Liebling	22/1.	in Berlin
* Robert Orlando Morgan	16/3.	in Manchester
* Paul Gilson	15/6.	in Brüssel
* E. Jacques-Dalcroze	6/7.	in Wien
* Robert Kahn	21/7.	in Mannheim
* Anton Sistermans	5/8.	in Herzogenbusch
* Alexander Glazounow	10/8.	in St.-Petersburg
* Charlotte Huhn	15/9.	in Lüneburg
* Jean Sibelius	8/12.	in Tavastehus in Finland
* Nellie Melba		in Melbourne
* Nicola Spinelli		in Turin

Wagners Tristan und Isolde — Uraufführung in München 10/6.
Meyerbeers Oper: Die Afrikanerin — Uraufführung in Paris 28/4.
Rubinsteins Oper: Der Dämon.
Suppés Operette: Die schöne Galathea.
Bruckners Chorwerk: Der Germanenzug.

Wagner übersiedelt nach Tribschen.
Liszt wird Abbé.
Bülow wird nach München berufen.
Cornelius wird Lehrer an der Kgl. Musikschule in München.
Bronsart wird Dirigent der Gesellschaft d. Musikfreunde i. Berlin.
Vogls Debut als Max im Münchener Hoftheater.
Amalie Materna debutiert als Soubrette in Graz.
Marie Wilts Debut als Donna Anna in Graz.

1866

† Minna Wagner	25/1.	in Dresden
† Aimé Leborne	1/4.	in Paris
† Adolf Bernhard Marx	17/5.	in Berlin
† Aloys Schmitt	25/7.	in Frankfurt a/Main
† Joseph Strauss	2/12.	in Karlsruhe
† Johannes Wenzeslaus Kalliwoda	3/12.	in Karlsruhe
* Gabriele Wietrowetz	13/1.	in Laibach
* Karl Panzner	2/3.	in Teplitz
* Ferruccio Busoni	1/4.	in Empoli bei Florenz
* Percy Sherwood	23/5.	in Lyons
* Clotilde Kleeberg	27/6.	in Paris
* Georg Schumann	25/10.	in Königstein a. Elbe
* Max Pauer	31/10.	in London
* Frank L. Limbert	15/11.	in New-York
* Waldemar von Baussnern	29/11.	in Berlin
* Alfred Edward Moffat	4/12.	in Edinburg
* Franceschina Prevosti		in Livorno

Smetanas Oper: Die verkaufte Braut	Uraufführung in Prag 30/5.
Thomas' Oper: Mignon	Uraufführung in Paris 17/11.
Langerts Oper: Die Fabier	Uraufführung in Koburg.
Offenbachs Operette: Pariser Leben	Uraufführung in Paris.
Benoits Oratorium: Lucifer	in Brüssel 30/9.

Kiels Tedeum
Liszt beendet in Rom sein Oratorium: Christus.
Brahms' Paganini-Variationen op. 35.

Smetana wird Kapellmeister am böhm. Nationaltheater in Prag.
Herbeck wird Erster Hofkapellmeister in Wien.
Tschaikowsky wird Lehrer am St. Petersburger Konservatorium.
Weinwurm wird Dirigent des Wiener Männergesangvereins.
Sauret unternimmt 14jährig seine erste Konzertreise.
Thayers Beethovenbiographie beginnt zu erscheinen.

1867

† George Smart	23/2.	in London
† Wilhelm Baumgartner	17/3.	in Zürich
† Fanny Persiani	3/5.	in Passy-Paris
† Kaspar Aiblinger	6/5.	in München
† Simon Sechter	10/9.	in Wien
† Thomas Täglichsbeck	5/10.	in Baden-Baden
† Giovanni Pacini	6/12.	in Pescia
† Rudolf Viole	7/12.	in Berlin
† Johann Georg Kastner	19/12.	in Paris
* Aloys Obrist	30/3.	in San-Remo
* Teresina Tua	22/5.	in Turin

Brahms' Deutsches Requiem — Uraufführung in Wien.
Kiels Missa solemnis — Uraufführung in Berlin 21/3.
Gounods Oper: Romeo und Julie — Uraufführung in Paris 27/4.
Verdis Oper: Don Carlos — Uraufführung in Paris.
Bizets Oper: Das hübsche Mädchen von Perth.
Smetanas Oper: Dalibor.
Dargomyzskis Oper: Das Bacchusfest — in Moskau.
Halstöms Oper: Herzog Magnus und die Meerjungfrau.
Liszts Ungarische Krönungsmesse.
Zengers Oratorium: Kain.
Wagner beendet die Komposition der Meistersinger.

Bülow wird Hofkapellmeister in München.
Bronsart wird Intendant des Hoftheaters in Hannover.
Jadassohn wird Dirigent der Euterpekonzerte in Leipzig.
Merkel wird Dirigent der Dreyssigschen Sinkakademie i. Dresden.
Berlioz leitet die Konzerte der Musikgesellschaft in Moskau.

1868

† Moritz Hauptmann	3/1.	in Leipzig
† Karl Eberwein	2/3.	in Weimar
† Anselm Hüttenbrenner	5/6.	in Oberandritz bei Graz
† Alphonse Leduc	17/6.	in Paris
† Joh. Fr. Kittl	20/7.	in Polnisch-Lissa
† Gioachimo Rossini	13/11.	in Ruelle-Paris
† Franz Brendel	25/11.	in Leipzig
* Frédéric Lamond	28/1.	in Glasgow
* Max Schillings	19/4.	in Düren
* Granville Bantock	7/8.	in London
* Umberto Giordano	27/8.	in Neapel
* Wassily Sapellnikow	21/10.	in Odessa
* Richard Batka	14/12.	in Prag

Wagners Die Meistersinger von Nürnberg Urauff. in München 21/6.
Holsteins Oper: Der Haideschacht Uraufführung in Dresden 22/10.
Thomas' Oper: Hamlet in Paris.
Boitos Oper: Mefistofele in Mailand.
Bruckners Erste Symphonie in C-m Uraufführung in Linz 9/5.
Bruckner vollendet seine Zweite und Dritte Messe.
Brahms' Magelonen-Cyclus.
Lecocqs Operette: Fleur de thé.

Bruckner wird Hofkapellorganist in Wien.
Joachim wird Direktor der kgl. Hochschule in Berlin.
E. Fr. Richter wird Thomaskantor in Leipzig.
Draeseke wird Lehrer an der Kgl. Musikschule in München.
Hans Richter wird Chordirektor der Münchener Hofoper.
Wagners „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ erscheint.
Die ersten Publikationen der „Edition Peters“.
Eröffnung des neuen Stadttheaters in Leipzig 28/1.

† Alexander Dargomyzski	29/1.	in St.-Petersburg
† Hector Berlioz	8/3.	in Paris
† Ernst Haberbier	12/3.	in Bergen
† Alexander Dreyschock	1/4.	in Venedig
† Karl Loewe	20/4.	in Kiel
† Wilhelm Bernhard Molique	10/5.	in Kannstatt
† Albert Grisar	15/6.	in Asnières-Paris
† Franz Gläser	29/8.	in Kopenhagen
† Otto Jahn	9/9.	in Göttingen
† Giulia Grisi	29/11.	in Berlin
† Anton Haizinger	31/12.	in Wien
† Louis Lefébure-Wély	31/12.	in Paris
* Willy Burmester	16/3.	in Hamburg
* Hans Pfitzner	5/5.	in Moskau
* Siegfried Wagner	6/6.	in Tribschen-Luzern

Wagners Rheingold — Uraufführung in München 22/9.
Tschaikowskys Oper: Der Woywode.
Marchettis Oper: Ruy Blas — in Mailand.
Raff schreibt seine Waldsymphonie.
Brahms' Kantate: Rinaldo — Uraufführung in Wien.
Bizets Roma-Suite.
Brahms' Liebeslieder.

Bruckner geht als Sieger aus dem Orgelwettspiel in Nancy hervor.
Wüllner wird Hofkapellmeister in München.
Eckert wird Hofkapellmeister in Berlin.
Theodor Thomas gründet seine Symphonie-Kapelle in New-York.
Amalia Materna wird an die Wiener Hofoper engagiert.
Mathilde Mallinger wird an die Kgl. Oper in Berlin engagiert.
Wagners Schrift: „Über das Dirigieren" erscheint.
Loewes Selbstbiographie wird von K. H. Bitter herausgegeben.
Das Wiener Hofoperntheater wird 25/5. neu eröffnet.
Brand des Dresdener Hoftheaters 21/9.

1870

† Théodore Labarre	9/3.	in Paris
† Ignaz Moscheles	10/3.	in Leipzig
† Charles de Bériot	8/4.	in Brüssel
† Camille Marie Stamaty	19/4.	in Paris
† Johann Gottlob Töpfer	8/6.	in Weimar
† Franz Hauser	14/8.	in Freiburg
† William Balfe	20/10.	in Rowney-Abbey
† Michael Brandt gen. Mosonyi	31/10.	in Budapest
† Saverio Mercadante	17/12.	in Neapel
† Alexis von Lwoff	28/12.	in Kowno in Russland
* Anton von Rooy	12/1.	in Rotterdam
* Max Lewinger	17/3.	in Sulkow bei Krakau
* Sigismund Stojowski	2/5.	in Strelce in Polen
* Hans Hermann	17/8.	in Leipzig
* Felix Kraus	3/10.	in Wien

Wagners Walküre — Uraufführung in München 26/6.
Raffs Oper: Dame Kobold — Uraufführung in Weimar.
Délibes' Ballet: Coppélia.
Wagner schreibt das Siegfried-Idyll.
Brahms' Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester.
Raffs Waldsymphonie — Uraufführung in Weimar.
Wagners Meistersinger — in Wien 27/2; in Berlin 1/4.

Kiel wird Lehrer an der Berliner Kgl. Hochschule.
Widor wird Organist an der St.-Sulpice-Kirche in Paris.
Herbeck wird Direktor der Wiener Hofoper.
Hanslick wird ord. Professor der Universität Wien.
Wagners Festschrift: Beethoven erscheint.
Berlioz' Memoiren erscheinen.
Jenny Linds letztes Auftreten im Oratorium „Ruth" in Düsseldorf.

1871

† Alexander Seroff	20/1.	in St.-Petersburg
† Francois Joseph Fétis	26/3.	in Brüssel
† Charles Louis Hanssens	8/4.	in Brüssel
† Sigismund Thalberg	27/4.	in Neapel
† Daniel Francois Esprit Auber	12/5.	in Paris
† Louis Maillart	26/5.	in Moulins
† Karl Tausig	17/7.	in Leipzig
† Etienne Joseph Soubre	8/9.	in Lüttich
† Cipriani Potter	26/9.	in London
† Hugo Brückler	4/10.	in Dresden
*J. W. Mengelberg	24/3.	in Utrecht

Verdis Oper: Aïda — Uraufführung in Kairo 24/12.
Wagners Kaisermarsch.
Brahms' Schicksalslied.
Smetanas Streichquartett: Aus meinem Leben.
Seroffs Oper: Wrazyia sila — Urauff. in St. Petersburg 19/4.
Wagners Lohengrin — in Bologna 1/11; erste italienische Aufführung.
Joh. Strauss' Operette: Indigo.
Hérolds Oper: Le pré aux clercs — zum 1000.mal in Paris.

Bruckners Triumphe in 8 Orgelkonzerten in London.
Thomas wird Direktor des Pariser Conservatoire.
Radecke wird Hofkapellmeister in Berlin.
Damrosch wird Dirigent des Arion in New-York.
Wagners zweimaliger Aufenthalt in Bayreuth.
Wagners Schriften beginnen in einer Gesamtausgabe zu erscheinen.

